

Ivo Raband

Vergängliche Kunst & fortwährende Macht

Die *Blijde Inkomst* für Erzherzog Ernst von Österreich in Brüssel und Antwerpen, 1594

ad picturam

Ivo Raband

Vergängliche Kunst & fortwährende Macht

Die *Blijde Inkomst* für Erzherzog Ernst von Österreich

in Brüssel und Antwerpen, 1594

ad picturam

Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur e.K.

Merzhausen 2019

Titelbild:
Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III.,
Kaiserpforte mit Erzherzog Ernst, 1595, Radierung, 32,6 x 20,1 cm, Amsterdam,
Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-04. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Diese Publikation erscheint mit freundlicher Unterstützung der Karl-Jaberg Stiftung der Universität Bern und des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung



Schweizerischer Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Für meine Eltern

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind
im Internet über https://dnb.de abrufbar.

Ivo Raband: Vergängliche Kunst und fortwährende Macht: Die *Blijde Inkomst* für
Erzherzog Ernst von Österreich in Brüssel und Antwerpen, 1594.

ISBN: 978-3-942919-06-7 (Hardcover)



Die Online-Version dieser Publikation ist auf arthistoricum.net
dauerhaft frei verfügbar (Open Access):
ISBN: 978-3-947449-34-7 (PDF)
URN: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-449-8
DOI: 10.11588/arthistoricum.449

Umschlagentwurf, Layout und Satz: ad picturam
Lektorat: Carmen Flum, ad picturam
Website: ad-picturam.de
Druck und Verarbeitung: digital art book, Esslingen
Made in Germany

Inhalt

Teil II: Fortwährende Macht

Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit wurde im September 2016 von der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern als Dissertation im Fach Kunstgeschichte angenommen. Das Manuskript wurde bis zur Drucklegung überarbeitet und aktuelle Literatur hinzugefügt.

Mein größter Dank gilt meiner Doktoratsbetreuerin Prof. em. Dr. Christine Göttler. Sie hat mich im Mai 2012 in das von ihr geleitete Forschungsmodul *„Erfinder neuer Dinge": Zur Verflechtungsgeschichte der Künste in Antwerpen um 1600* an der Universität Bern im Rahmen des SNF ProDoc *Sites of Mediation: Europäische Verflechtungsgeschichte, 1350–1650* aufgenommen und dadurch das Verfassen dieser Arbeit erst ermöglicht. Ich danke ihr für unsere immer hilfreichen Gespräche, ihren großen Zuspruch, ihre anhaltende Förderung, Inspiration und Motivation sowie im Besonderen für ihre intensive Unterstützung während der Endphase des Abfassens der Arbeit im Sommer 2016.

Dank gilt ebenfalls meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Philipp Zitzlsperger, der mich 2010 in Berlin dazu motiviert hat, eine Promotion anzustreben und mich auch nach meinem Wechsel von der Humboldt-Universität zu Berlin an die Universität Bern fortwährend unterstützt, gefördert und motiviert hat. Ebenfalls möchte ich allen Mitgliedern des ProDoc *Sites of Mediation* danken, einem vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Projekt, das zwischen 2012 und 2016 von Prof. Dr. Susanna Burghartz, Prof. Dr. Lucas Burkart und Prof. em. Dr. Christine Göttler als interdisziplinäres Forschungsprojekt durchgeführt wurde; ihnen gilt mein Dank eben so wie: Tina Asmussen, Davina Benkert, Benedikt Bego-Ghina, Maike Christadler, Nicolai Kölmel, Jennifer Rabe, Michael Schaffner, Sarah-Maria Schober und Stefanie Wyssenbach.

Dank für anregende Hinweise und gute Gespräche gilt nicht zuletzt auch: Nadia Baadj, Nils Büttner, Thomas DaCosta Kaufmann, Krista De Jonge, Luc Duerloo, Miriam Hall Kirch, Mark Hengerer, Aaron Hyman, Annemarie Jordan Gschwend, Theda Jürjens, Nadine Keul, Alrun Kompa, Anett Ladegast, Léon Lock, Sarah Joan Moran, Yvonne Schweizer, Michèle Seehafer, Véronique Van de Kerckhof, Ismene Wyss und Steffen Zierholz sowie dem *Rubenianum*. Ich danke dem Schweizerischen Nationalfonds sowie der Karl-Jaberg Stiftung der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern für die finanzielle Unterstützung zur Herausgabe und Drucklegung dieses Buches. Ebenfalls danke ich Carmen Flum für die Hilfe und Förderung, die ich durch sie und den *ad picturam* Verlag erfahren habe.

Der letzte und größte Dank gilt meinen Eltern, Karin und Peter Raband, ohne deren immerwährenden Zuspruch das Studium der Kunstgeschichte nie möglich gewesen wäre, ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Florenz und Edinburgh, im Winter 2018/19

Einleitung

Erzherzog Ernst von Österreich (1553–1595) erreichte die südlichen Provinzen der Niederlande als ihr neuer Statthalter am 30. Januar 1594. Übertragen hatte ihm dieses Amt sein Onkel Philipp II. von Spanien (1527–1598) im Jahr zuvor, um die Machtposition der Habsburger im Konflikt mit den nördlichen Provinzen zu stärken. Ende Januar wurde Ernst von Österreich vom Magistrat und der Bevölkerung Brüssels, dem historischen Sitz der Herzoge von Brabant und Burgund, festlich empfangen. Vor den Toren der Stadt begann in diesem Moment die *Blijde Inkomst*, der ‚fröhliche Einzug', als traditionelle und politisch bedeutsame Zeremonie.[1] Im Sommer 1594, am 14. Juni, folgte ein zweiter Einzug in die Handelsmetropole Antwerpen.[2] Die vorliegende Untersuchung widmet sich diesen beiden festlichen Ereignissen umfassend und fragt sowohl nach ihren Bedeutungen für die südniederländischen Städte

1 Ob diese Ereignisse historisch als korrekte *Blijde Inkomst* angesehen werden können, ist ein in den letzten Jahren aufgekommener Diskussionspunkt. So gibt Natasja Peeters (Peeters 2013, Kapitel VII) die *Blijde Inkomst* nur in Anführungszeichen an und auch Peter Davidson und Adriaan van der Weel (Davidson/van der Weel 2004) halten fest, dass es sich hierbei um einen Einzug mit ambigem Status handelt. Trotz formaler Unterschiede zu einer zeremoniell-korrekten *Blijde Inkomst* wird im Rahmen dieser Untersuchung auf Anführungszeichen und Differenzierung verzichtet, da die Städte Brüssel und Antwerpen in ihren Festdekorationen keinen Unterschied gemacht haben. Ihre Aufbauten standen denen für ‚korrekte' Einzüge in nichts nach und bauten konsequent auf den Bildtraditionen der vorherigen Einzüge des 16. Jahrhunderts auf.

2 Die Bedeutung Antwerpens als ‚Metropole' ist besonders in den vergangenen Jahrzehnten herausgearbeitet worden, denn kaum eine andere vormoderne Großstadt zeigt so deutlich, wie sehr Kunst, Wissenschaft und Handel miteinander verbunden waren. Siehe zur Geschichte Antwerpens im 16. und 17. Jahrhundert unter anderem Baetens 1976, Ausst.-Kat. Antwerpen 1993, Honig 1998, Vermeylen 2003, Arblaster 2004, Jonckheere 2012a, Göttler/Ramakers/Woodall 2014a, Puttevils 2015. Für Brüssel fehlt eine solche Untersuchung, zu verweisen ist hier lediglich auf Van Der Stighelen/Kelchtermans/Brogens 2013.

aufgrund der Festdekorationen und Feierlichkeiten als auch nach dem Potential und dem Nachwirken dieses ephemeren Ereignisses auf die habsburgischen Regenten, ihr dynastisches Verständnis als Inhaber der Kaiserwürde, Könige von Spanien sowie Portugal und Erben Burgunds. Dies erweitert den Rahmen der (kunst)historischen Festforschung bewusst, da im Folgenden mehr als Nacherzählungen der Festabläufe beschrieben werden. Vielmehr geht es auf Grundlage der im Nachgang der Einzüge geschaffenen Festbücher um eine detaillierte Analyse der im Jahr 1594 aufgestellten ephemeren Festarchitekturen mit ihren umfangreichen Dekorationsprogrammen und um die Frage, inwiefern Ernst von Österreich und seine Nachfolger in der Folge der Einzüge auf diese reagiert haben.

Eine Karte des berühmten Antwerpener Kartographen Abraham Ortelius (1527–1598) aus dem Jahr der zwei Einzüge ermöglicht – bevor historische Kontexte, Methoden und Forschungsstände diskutiert werden – eine erste Annäherung an die Situation in den Niederlanden, welcher Ernst von Österreich als neuer Statthalter gegenüberstand (Abb. 1). Es handelt sich um Ortelius' Wandkarte der Reise des Aeneas, die *Aeneae Troiani Navigatio* von 1594.[3] Diese Wandkarte, die als Einzelwerk gedruckt worden war und erst später von Ortelius in seinen Atlas antiker Karten – den *Parergon* – integriert wurde, zeigt das zentrale und östliche Mittelmeer. Sie illustriert Vergils Epos *Aeneis* (ca. 29–19 v. Chr.) folgend die Reise und die Zwischenhalte des Aeneas nach dem Fall Trojas. Mit der Fahrt über das Mittelmeer erreichte der Held zuerst Karthago und schließlich Latium, wo Aeneas dem lokalen Volksstamm siegreich zur Seite stand und damit die Stadt Rom und folglich auch das antike Kaiserreich mitbegründete.

Diese Wandkarte scheint mit dem prunkvollen Großereignis der *Blijde Inkomst* für Erzherzog Ernst in Verbindung zu stehen, denn Ortelius publizierte die *Aeneae Troiani Navigatio* erstmalig im Juni 1594 und damit zeitgleich zum Einzug des habsburgischen Prinzen in Antwerpen.[4] Weiterhin limitierte er die Ausgabe auf 150 Exemplare, wodurch die Exklusivität dieses wissenschaftlichen wie ästhetischen

3 Das Antwerpener Museum Rockoxhuis hat im Sommer 2015 den Blick auf die Arbeit Ortelius' am *Parergon*, seinem Atlas antiker Karten, der erst als Appendix (*Additamentum*) zum *Theatrum Orbis Terrarum* erschien und später eine eigenständige Publikation erfuhr, gerichtet. Es handelte sich um die Ausstellung „Abraham Ortelius (1527–1598): Under the Spell of Classical Antiquity", siehe Ausst.-Kat. Antwerpen 2015 sowie http://www.swaen.com/Atlas-Ortelius-Theatrum-Orbis-Terrarum-1603.php (17.9.2018).

4 Eine umfangreiche Bearbeitung dieser Karte ist zu finden unter http://www.orteliusmaps.com/book/ort223.html (17.9.2018).



1. Abraham Ortelius, Aeneae Troiani Navigatio, 1594, kolorierter Kupferstich, ca. 11,5 x 56,5 cm, https://www.raremaps.com/maps/medium/33448bp.jpg, nicht mehr verfügbar, Download am 1.5.2016.

Wandschmucks offensichtlich wird.[5] Es ist daher zu vermuten, dass Ortelius die Wandkarte mit der Irrfahrt des Aeneas, der am Ende der Reise seinen ultimativen Sieg erringen sollte, als Spiegelbild der aktuellen politischen Situation nutzen wollte, denn die Niederlande befanden sich seit 1568 im sogenannten Achtzigjährigen Krieg, in dem sich spanisch-katholische und niederländisch-protestantische Truppen unmittelbar nördlich von Antwerpen gegenüberstanden. 1594, also 26 Jahre nach Beginn des Konflikts, waren die Hoffnungen groß, dass die Statthalterschaft Ernsts von Österreich diesen Konflikt zu Gunsten Spaniens beenden könnte. Die Irrfahrt des antiken Helden ließ sich somit auf die Niederlande beziehen: Als ‚neuer Aeneas' hatte der Erzherzog seine Heimat im Herbst 1593 verlassen und sich auf die Reise nach Antwerpen begeben, und ähnlich der Bevölkerung Latiums mussten die Niederländer die Last des Krieges ertragen. Alle warteten darauf, dass derjenige eintraf, der das Land rettete und zu neuem Ruhm führte. Dieser ‚neue Aeneas' schien

5 Ausst.-Kat. Antwerpen 2015, 21.

im Sommer 1594 für Abraham Ortelius und sein wissenschaftlich-künstlerisches Netzwerk, das an der Planung und Gestaltung der triumphalen Einzüge beteiligt war, Erzherzog Ernst von Österreich gewesen zu sein.[6] Diese visuell nahegelegte Parallelisierung des neuen Statthalters mit Aeneas, der bereits von Kaiser Karl V. (1500–1558) zum Begründer des Geschlechts der Habsburger erkoren worden war, lässt deutlich werden, mit welchen Erwartungen der Erzherzog empfangen wurde.[7] Diese Karte verweist zudem auf die dieser Studie zugrunde liegende Annahme der engen Verflechtung von Wissenskultur, Kunstproduktion, Politik und Repräsentationsansprüchen und auf die wichtige Rolle von Artefakten in der Repräsentation und Inszenierung politischer Interessen und Identitäten.

In diesem Netz von Analysen einzelner Objekte bzw. von Objektgruppen – etwa Druckgraphiken, Münzbildern, Gemälden, Sammlungsobjekten, Skulpturen – ist die vorliegende Untersuchung situiert. Sie hat zum Ziel, einen Einblick in eine vormoderne Festpraktik mit ihrer spezifischen Visualität zu ermöglichen, die in Europa einmalig war und ihren eigenen Regeln und Traditionen folgte. Eine detaillierte Analyse der Triumpheinzüge der *Blijde Inkomst* des Jahres 1594 soll die engen Verflechtungen von Kunst, Politik, Wissenschaft und lokalen wie globalen Machtansprüchen erkennbar werden lassen und aufzeigen, dass die alleinige Fokussierung auf die Städte und ihre Magistrate als Auftraggeber der Einzüge zu kurz greift. Durch die Bearbeitung der in der (kunst)historischen Forschung oft unbeachteten ephemeren Feste können

6 Dies wird ebenfalls deutlich durch die Verwendung von Textpassagen aus der *Aeneis* im Textkorpus des Antwerpener Festbuchs, siehe Diels 1994, 162 (Bijlage VI). Hervorgehoben wurde diese These ebenfalls durch Michael Putnam, der für den 1635 durchgeführten Einzug Ferdinands von Spanien eine Reihe von Beispielen ermitteln konnte, in denen sich der Festbuchtext und die von Peter Paul Rubens geschaffenen Gemälde direkt auf Textstellen der *Aeneis* bezogen. Aufgrund des fehlenden Wissens um die bereits im Ernst-Einzug genutzte Parallelisierung der Ankunft des Erzherzogs mit Aeneas geht der Autor jedoch fälschlicherweise von einer vollkommenen Neuerung für den Einzug aus, siehe Putnam 2013. Grund für seine Annahme kann sein, dass sein Vergleich auf die Einzüge Albrechts und Isabellas von Österreich (1599–1600) gerichtet war. Dort wurde Albrecht mit Perseus identifiziert, der die *Belgica* in der Gestalt Andromedas rettete, siehe dazu Duerloo 2012, 111.

7 Zu Karl V. und Aeneas siehe Tanner 1993. Vor Karls Regentschaft war die Herkunft der Habsburger ebenfalls schon bis nach Troja zurückgeführt worden, federführend war Kaiser Maximilian I., der durch die sogenannte „habsburgische Merowingersage" feststellen ließ, dass Hektor der trojanische Stammvater sei. Dies fand seinen Höhepunkt 1518 durch den Hofhistoriographen Jakob Mennel in seiner „Fürstlichen Chronick, genannt Kayser Maximilians Geburtsspiegel", siehe Althoff 1979, Burmeister 1998 und Czech 2003, 30. Philipp II. besaß eine vollständige Serie von in Brüssel hergestellten Troja-Tapisserien, was zeigt, dass die immer wieder bis nach Troja zurückgeführte Herkunftssage der Habsburger in verschiedenen Kunstformen ihren Ausdruck fand. Siehe für die Tapisseriensammlung Philipps II., die Ernst aus seiner Zeit am spanischen Hof kannte, Schmitz-von Ledebur 2013.

so dann neue und teilweise präzisere Aussagen über historische Entwicklungen getroffen werden, die über die formale Analyse der errichteten Festapparate weit hinausreichen. In der vorliegenden Untersuchung sollen daher zuerst die beiden für Ernst von Österreich veranstalteten Feste bearbeitet und dann in einem zweiten Schritt die Auswirkungen dieser auf die Kunstpatronage bzw. -produktion der Habsburger in den Spanischen Niederlanden aufgezeigt werden.

Historischer Kontext: Der vergessene Erzherzog

Erzherzog Ernst von Österreich wurde als zweiter Sohn Kaiser Maximilians II. (1527–1576) und Marias von Spanien (1528–1603), der Schwester Philipps II., am 15. Juni 1553 in Wien geboren. Damit war er nur elf Monate jünger als sein Bruder Rudolf, der spätere Kaiser Rudolf II. (1552–1612).[8] Ernst war als Zweitgeborener potentieller Erbe der Titel des Vaters und wurde darum Seite an Seite mit seinem älteren Bruder Rudolf erzogen. Um in den jungen Erzherzogen die Loyalität gegenüber dem katholischen Glauben zu festigen, drängte ihr Onkel Philipp II. seine Schwester, die beiden in seine Obhut zu geben. Dadurch sollte der Kontakt zum Vater und dessen teils aus protestantischen Adligen bestehendem Netzwerk reduziert werden.[9] Im November 1563 brachen daher die Brüder – elf- und zehnjährig – gemeinsam mit ihrem Begleiter Adam Freiherr von Dietrichstein (1527–1590) nach Spanien auf und verbrachten die kommenden Jahre auf der iberischen Halbinsel, welche sie erst 1571, nach sieben Jahren, wieder verließen. Während ihres Aufenthalts waren die beiden geprägt vom Leben und Wirken am Hof Philipps und wurden in allen wichtigen Bereichen des höfischen Lebens unterwiesen.[10] Erhaltene Aufsätze und Briefe der beiden jungen Männer zeigen, dass sie darin geschult wurden, politische Themen zu diskutieren und in jeder Situation das Für und Wider abzuwägen. So verfassten beide 1568 Aufsätze zur Lage in den Niederlanden und dem Ausbruch der Revolte unter Wilhelm von Oranien (1533–1583).[11] Zu den alltäglichen Begleitern der Erzherzoge

8 Zur Biographie Ernsts von Österreich siehe Bibl 1901, Mayer-Löwenschwerdt 1927, Strachwitz 1969, Mraz 1988.

9 Vgl. Mayer-Löwenschwerdt 1927, 5, von Schwarzenfeld 1961, 20–21, Fučíková 1997, 15.

10 Siehe Mayer-Löwenschwerdt 1927 und allgemein zur Erziehung am Hof Philipps II. Sáez-Arance 2002 sowie Eamon 2016 und zuletzt Purš 2016, 141–144, zur Erziehung Rudolfs in Spanien, an der folglich auch Ernst teilnahm. Die Exklusion Ernsts in den Argumentationen der Autoren unterstreicht, welche untergeordnete Rolle er in der Forschung einnimmt.

11 Siehe Mayer-Löwenschwerdt 1927, 57. Dort berichtet der Autor über die Aufsätze der Erzherzoge vom Herbst 1568 und ihre sich gegenüberstehenden Positionen zum Verfahren des Herzogs von Alba in den Spanischen Niederlanden. Es ist davon auszugehen, dass Rudolf und Ernst nur

zählten neben Adam von Dietrichstein und dem kaiserlichen Gesandten am spanischen Hof, Hans von Khevenhüller-Frankenburg (1538–1606), auch Philipps ältester Sohn Don Carlos (1545–1568).[12]

Der ungeklärte Tod des spanischen Kronprinzen führte 1568 zu einer besonderen Situation: Plötzlich waren Rudolf und Ernst die einzigen männlichen Verwandten Philipps und mussten als potentielle Thronfolger behandelt werden. Auch nach den Geburten der weiteren Söhne Philipps II. blieb dieser Status unverändert, da sowohl Don Fernando (1571–1577), Don Carlos Laurentius (1573–1575) und Don Diego (1575–1582) in jungen Jahren verstarben. Folglich war auch 1578 mit der Geburt Don Felipes (Philipp III.) die Nachfolge nicht endgültig gelöst, da dieser erst 1582, nach dem Tod seines siebenjährigen Bruders, Kronprinz wurde. Die hohe Sterblichkeitsrate der jungen spanischen Prinzen bedeutete in den 1570er und 80er Jahren eine alles andere als sichere Zukunft für Philipp II. und dessen Dynastie. Für Rudolf und Ernst war daher eine bedeutsame politische Laufbahn vorherbestimmt, als sie 1571 – dann achtzehn- und siebzehnjährig – nach Österreich zurückkehrten, um während der Hochzeit von Erzherzog Karl II. von Innerösterreich (1540–1590) mit Maria Anna von Bayern (1551–1608) ihre neue Rolle als älteste Söhne des Kaisers und damit Stammhalter der Habsburger im Kaiserreich zu übernehmen.[13]

Es folgte für Rudolf 1572 die Krönung zum König von Ungarn und 1575 zum König von Böhmen, 1576 die Wahl zum römisch-deutschen König und noch im gleichen Jahr, nach dem Tod Maximilians, der am 12. Oktober 1576 in Regensburg während des Reichstags verstarb, die Proklamation zum Kaiser. Ernst war 1572 – parallel zur monarchischen Karriere des Bruders – zur Wahl des Königs von Polen-Litauen aufgestellt worden, in welcher er dem französischen Kandidaten Henri de Valois (1551–1589, ab 1574 König Heinrich III. von Frankreich) unterlag.[14] Um dennoch eine Aufgabe für Ernst zu finden, wurde er von Rudolf zum Statthalter Österreichs ob und unter der Enns berufen. Gemeinsam mit Rudolf auf der Hofburg in Wien residierend, trat Ernst ab 1576 als strenger Vertreter der Gegenreformation auf – wohl ein Ergebnis der Erziehung am Hof Philipps II. – und war daran interessiert, die Landesstände vom reformierten Glauben zu lösen.[15] Ernst übernahm somit ab 1576 eine wichtige Position im diplomatischen Austausch mit europäischen Höfen und

---

darum unterschiedliche Positionen (harte Strafe durch Alba vertreten durch Rudolf versus mildes Einschreiten zu Gunsten Wilhelms von Oranien von Ernst) vertraten, um zwei unterschiedliche Argumentationsmuster zu erlernen, nicht etwa, weil sie tatsächlich verschiedener Meinung waren.

12 Siehe Mayer-Löwenschwerdt 1927, 27.

13 Zur Hochzeit und dem Auftritt der jungen Erzherzoge beim Turnier siehe Keller 2012, 24–35.

14 Siehe zu dieser Wahl Bues 1984.

15 Zur Rolle Ernsts in der österreichischen Gegenreformation siehe Bibl 1901. Zum Um- und Ausbau der Neuen Burg für Ernst in Wien siehe Holzschuh-Hofer 2014.

führte regelmäßigen Briefverkehr mit den Fürsten und Fürstinnen in Mantua, Florenz, München oder Buda.[16]

Da die Habsburger immer noch an der polnisch-litauischen Königswürde interessiert waren, wurde Ernst 1586/87 erneut als Kandidat aufgestellt und von Papst Sixtus V. Peretti (1521–1590, ab 1585 Papst) unterstützt, vom dem er Hut und Schwert als materielle Symbole dieser Zusage erhalten hatte; gewählt wurde dennoch der Schwede Sigismund III. Wasa (1566–1632).[17] Ab 1593 soll dann Sigismund, der seit 1592 mit Ernsts Cousine Anna von Innerösterreich (1573–1598) verheiratet war, brieflich Ernst den polnisch-litauischen Königstitel angetragen haben. Zu dieser Amtsübergabe kam es jedoch nicht und die Briefe sind angeblich in der Folge von Maria Anna von Innerösterreich, Sigismunds Schwiegermutter, 1594 vernichtet worden. Als am 10. Juli 1590 Erzherzog Karl II. von Innerösterreich verstarb und sein Sohn Ferdinand (1578–1637), der spätere Kaiser Ferdinand II., mit zwölf Jahren unmündig war, übernahm Ernst auf Wunsch Karls, jedoch gegen den Willen der bereits erwähnten Maria Anna von Innerösterreich, die Vormundschaft und damit die Regentschaft Innerösterreichs.[18]

Nach dem Bruch der Habsburg-Ottomanischen Friedensverträge hatte 1593 der „Lange Türkenkrieg" (bis 1606) begonnen und Ernst wurde von Rudolf II. zum Führer der imperialen Truppen berufen. In dieser Position errang er sofortige Siege in Ungarn und regierte zeitgleich faktisch über Gesamtösterreich mit Ausnahme von Tirol.[19] Genau in diesem Moment größter politischer Einflussnahme und kriegerischer Erfolge entschied sich Philipp II., Ernst zum neuen Statthalter der Niederlande zu ernennen. Gleichzeitig bot er Ernst die Hand seiner Tochter, der Infantin Isabella Clara Eugenia (1566–1633), an. Die Vermählung von Ernst und Isabella sollte nachfolgend als Grundlage dienen, Ernst die bereits statthalterisch übergebenen Niederlande selbstständig regieren zu lassen, da es sich bei diesen um Isabellas Mitgift handelte.[20] Ernst brach für sich die Ungarn-Kampagne ab und trat als Vormund Ferdinands von Innerösterreich zurück; zwei Positionen, auf die ihm sein bis dahin

16 Zu Ernsts diplomatischer Arbeit mit dem Pascha von Buda als Schlüsselstelle zwischen dem osmanischen Reich und der Regentschaft der Habsburger kann die Dissertation Robyn D. Radways herangezogen werden, siehe Radway 2017.

17 Siehe zu dieser Schenkung Claes 2006–2008 und in dieser Studie Kapitel 4.3. Zur Situation in Polen 1593 siehe Keller 2012, 156.

18 Maria Anna, Karls Witwe, setzte sich bis zur Volljährigkeit ihres Sohnes immer dafür ein, dass sie die Regentschaft leiten sollte, was von den Landesständen nie angenommen wurde, siehe ebd., 116.

19 Es handelt sich hierbei um die Schlacht von Sissek (Sisak), welche 1604 von Hans von Aachen in einer Serie allegorischer Bilder der Siege im Türkenkrieg festgehalten wurde, siehe Ausst.-Kat. Essen 1988, 332–333. Zum Türkenkrieg siehe Haupt 1988.

20 Siehe Duerloo 2012, 36–41.

isoliert in Graz lebender Bruder Matthias (1557–1619, ab 1612 Kaiser) nachfolgte.[21] Ernst reiste unverzüglich nach Prag, welches er im November 1593 erreichte. Dort traf er neben Kaiser Rudolf und Erzherzog Matthias auf den päpstlichen Gesandten Kardinal Ludovico Madruzzo (1532–1600, seit 1561 Kardinal), der in Prag den drei Brüdern die ganz eigene Agenda des Heiligen Stuhls vorbringen sollte.[22]

So wurden die drei Männer 1593 vom Kardinal unterrichtet, dass Papst Clemens VIII. Aldobrandini (1536–1605, ab 1592 Papst) Ernst als Kandidaten auf den römisch-deutschen Königstitel sah, vorausgesetzt, dass eine entsprechende Lösung für die Niederlande gefunden werde.[23] Die Erfolge als Regent Österreichs und Innerösterreichs und als General der imperialen Truppen in Ungarn sowie seine strenge aber unaufgeregte Religionspolitik mit den Landesständen hatten Ernsts Stellung innerhalb der europäischen Machtpolitik entscheidend gestärkt. Hinzu kam, dass sich Rudolf II. mehr und mehr aus der Politik zurückzuziehen begann. In der Folge berief Rudolf nach Ernsts und Matthias' Abreise den Reichstag ein, welcher im Sommer 1594 in Regensburg tagen sollte. Um Ernst während des Reichstags als geeigneten Nachfolger Rudolfs zu präsentieren und eine zukünftige Wahl zu erzwingen, trat in Regensburg neben Kardinal Madruzzo auch der Gesandte des spanischen Königs auf, der ebenfalls die Kurfürsten aufforderte, Ernst zum Nachfolger Rudolfs zu machen.[24] Der Reichstag wurde jedoch nicht zur Wahl Ernsts genutzt, vielmehr ließ sich der Kaiser die finanzielle Zusicherung aller Anwesenden für seinen Feldzug gegen die Türken geben.[25] Eben diese Umstände haben dann 1594/95 Erzherzog Ernsts Engagement in den Niederlanden entscheidend geprägt: Die politischen Größen der 1590er Jahre – der Papst und der König von Spanien – sahen Ernst als geeigneteren Kandidaten für den deutschen Königsthron, darüber hinaus wollte Philipp II. seinen Neffen mit der Infantin verheiraten, um dem potentiellen König (und damit auch Kaiser) erneut eine spanische Prinzessin zur Seite zu stellen, wie es bereits 1548 mit der Vermählung Maximilians II. mit Maria von Spanien geglückt war.

21 Grund für die bis dahin andauernde Isolation Matthias' war seine kurze Karriere in den Niederlanden 1577. Er hatte versucht, ohne Wissen und Zustimmung seines Bruders Rudolf und Onkels Philipp, die Statthalterschaft bzw. Regentschaft der Niederlande anzunehmen, die ihm durch Wilhelm von Oranien angeboten worden war. Nach einer prächtigen *Blijde Inkomst* in Brüssel scheiterte das Projekt und Matthias floh zurück nach Österreich. Diese frühe Opposition der Brüder sollte später zum ‚Bruderzwist' im Hause Habsburg und zu Rudolfs Rücktritt als König von Böhmen und Ungarn sowie von der Königswürde des Heiligen Römischen Reiches führen, siehe Rill 1999.

22 Siehe zur Familie Madruzzo Dal Prà 1993.

23 Zur andauernden Nachfolgefrage Rudolfs siehe Stieve 1880 und aktueller Rill 1999.

24 Zum Projekt der Nachfolge Ernsts als König während des Regensburger Reichstags siehe Roberg 1985 und Roberg 1986.

25 Siehe von Schwarzenfeld 1961, 129–132.

In den Niederlanden erwartete den vierzigjährigen Erzherzog Ernst dann eine besondere politische Herausforderung. 1568 war mit der vom Herzog von Alba (eigentlich Fernando Álvarez de Toledo, 1507–1582) organisierten öffentlichen Hinrichtung zweier hoher Adliger auf der Brüsseler Grand-Place ein Höhepunkt der Spannungen zwischen Spanien und den Landesständen der Niederlande unter der Führung Wilhelms von Oranien erreicht worden. Es folgte der offene Konflikt zwischen beiden Parteien. Wilhelm von Oranien berief sich bei seiner Aberkennung Philipps II. als Regenten der Niederlande auf die vom spanischen Kronprinzen 1549 geschworene Aufrechterhaltung der Privilegien der *Blijde Inkomst*-Charta, auf die im nachfolgenden Kapitel genauer eingegangen wird. Die Trennung der Niederlande schien unausweichlich, als 1579 die katholische Union von Arras und als Opposition im Norden die Union von Utrecht gegründet wurden.[26] Es folgte am 19. Februar 1582 die *Blijde Inkomst* des François-Hercule de Valois (1555–1584), Herzog von Anjou und Alençon, in Antwerpen als neuer Herzog von Brabant und Regent der Niederlande. Wilhelm von Oranien hatte sich selbst um die Einsetzung des Herzogs von Anjou zum neuen Landesherrn bemüht, um sich die Unterstützung Frankreichs gegen Spanien zu sichern; das Projekt scheiterte jedoch schon im Januar 1583 durch die „Französische Furie" in Antwerpen – die Plünderung der Stadt durch die Truppen Anjous – und der anschließenden Rückkehr des Herzogs nach Frankreich im Juni des gleichen Jahres.[27]

Der Statthalter und Oberste General der spanischen Truppen, Alessandro Farnese (1545–1592, ab 1586 Herzog von Parma und Piacenza), begann nachfolgend die Kampagne der Rückeroberung der nördlichen Provinzen und konnte so in den Jahren 1584/85 erst Brüssel und dann Antwerpen ins Hoheitsgebiet Philipps II. zurückführen. 1592 verstarb Farnese, der eine liberale aber konsequente Religionspolitik betrieben hatte.[28] Nach der Übernahme der Statthalterschaft durch Graf Peter Ernst I. von Mansfeld (1517–1604) sollte mit einem politisch versierten und kriegerisch erfolgreichen Statthalter der Konflikt beendet und auch die verbliebenen nördlichen Provinzen zurückerobert werden. In dieser Situation erreichte Erzherzog Ernst die Nachricht seiner Ernennung zum Statthalter der Niederlande, zu der sich Philipp II. im Mai 1593

26 Die faktische Trennung der beiden Niederlande war mit dem Zwölfjährigen Waffenstillstand von 1609 vollzogen, mit dem Westfälischen Frieden von 1648 wurde diese dann dauerhaft bestärkt, vgl. Israel 1998.

27 Siehe zu diesem Einzug Peters 2005, Peters 2008 sowie Thøfner 2007, 125–141.

28 Zur Belagerung und Einnahme der Stadt unter Alessandro Farnese 1585 siehe Thøfner 2007, 148–149. Die Stadt wurde damals wie Brüssel restauriert und in einen politischen Zustand von vor 1566 versetzt, anders als in Brüssel gab Farnese den Protestanten in Antwerpen vier anstatt zwei Jahre Zeit, sich der katholischen Konfession anzuschließen oder die Stadt zu verlassen; es konvertierten insgesamt 3.000 Menschen, siehe Marnef 1996, 207.

entschlossen hatte.[29] Das zuvor beschriebene Vorhaben, den Erzherzog zum römisch-deutschen König krönen zu lassen und nachfolgend mit der Infantin zu vermählen, war Philipps Plan, um nach 25 Jahren das Ende des Konflikts herbeizuführen. Dass es nie zu einer erfolgreichen Kampagne in den Niederlanden, einer Königswahl Ernsts oder seiner Hochzeit kommen sollte, wurde im Februar 1595 offenbar, als der Erzherzog in der Nacht auf den 21. nach schwerer Krankheit verstarb.[30]

Mit Ernsts Tod lediglich dreizehn Monate nach seiner Ankunft in Brüssel waren die Pläne Philipps II. gescheitert. Der König musste eine neue Strategie für die Niederlande und seine Tochter Isabella finden; diese ergab sich durch einen jüngeren Bruder Ernsts, Albrecht (1559–1621). Der 1593 zu Philipps Berater berufene Kardinal Albrecht von Österreich, der ab 1583 als Vizekönig Portugal regiert hatte, wurde zum Nachfolger Ernsts in allen Positionen bestimmt.[31] 1596 traf Albrecht in Brüssel ein und ließ sich von seinem Kardinalsamt entbinden, um 1599 seine Cousine Isabella zu heiraten. Beide erreichten noch 1599 die Niederlande und richteten ihren Hofstaat in Brüssel ein. Als eigenständige Regenten übernahmen sie nicht nur das Erbe Ernsts, sondern vielmehr das des gesamten Herzogtums Burgund und Brabant. Zeitgleich setzte sich Albrecht erfolgreich dafür ein, dass der sich immer noch in Brüssel befindende Leichnam Ernsts vor Ort offiziell beigesetzt und nicht nach Wien überführt wurde. Albrecht berief einen der bekanntesten Antwerpener Bildhauer der Zeit, Robert Colijns de Nole (ca. 1570–1636), um für Ernst ein angemessenes Grabmonument zu entwerfen. Aufgestellt im Hochchor der Brüsseler Hauptkirche von St. Michael und St. Gudula, in der bereits die Brabanter Herzoge bestattet worden waren, zeugt das Monument mit Ernsts lebensgroßer Liegefigur (Abb. 49) bis heute von der wichtigen Rolle des Erzherzogs im Geflecht der europäischen Machtpolitik zur Jahrhundertwende.[32]

Die 1594 abgehaltenen Einzüge der *Blijde Inkomst* geschahen folglich auf dem Höhepunkt der politischen Etablierung des Erzherzogs – eine Tatsache, der aufgrund des Scheiterns der verschiedenen politischen, dynastischen wie auch militärischen Pläne bisher kaum Rechnung getragen wurde und die dazu geführt hat, dass Ernst von

29 Siehe Khevenhüller/Khevenhüller-Metsch 1971, 209.

30 Woran Ernst genau starb, kann nicht im Einzelnen entschieden werden. Es scheint sich jedoch um organische Probleme gehandelt zu haben, die Ernst dauerhaft mit Medikamenten behandelte; das *Kassabuch* zeugt so z. B. vom Konsum von Zimt und vielen Süßwaren. Der Leibarzt des Erzherzogs in den Niederlanden war Alvaro (Alvarez) Nunes (gest. 1603). Seine Nennung im *Kassabuch* (Haupt/Wied 2010) ist konstant anzutreffen. Siehe auch Pohl 1977, 108.

31 Siehe Duerloo 2012 zu Leben und Wirken Albrechts von Österreich.

32 Zur Niederlandepolitik nach Ernsts Tod siehe Duerloo 2012, 42 sowie Soen 2011. Das Grabmonument wird ausführlich in Kapitel 4.3. besprochen.

Österreich als ‚vergessener Erzherzog' nur eine marginale Rolle in der Geschichtsschreibung der Niederlande und der Dynastie der Habsburger eingenommen hat. Ausgehend von den Hoffnungen, die sich seit 1593 mit Erzherzog Ernst verbanden, sollen in der vorliegenden Untersuchung die Einzüge als Verflechtungsgeschichte von lokalen und globalen dynastischen Machtansprüchen analysiert werden. In dieser Verflechtungsgeschichte kommt daher dem Zusammenspiel von Artefakten, Körpern und visuellen Effekten eine entscheidende Rolle zu, da erst in ihrer gemeinsamen Analyse ein umfangreiches Bild der Situation in den Niederlanden 1594/95 erkennbar wird.

Aufbau der Untersuchung

Vormoderne Feste sind „als Instrumente der Macht"[33] zur Festigung sozialer Hierarchien beschrieben worden. Für die Bearbeitung dieser Spektakel und die Analyse der ephemeren Aufbauten sind wir jedoch immer auf die jeweiligen Festbücher angewiesen, die das Ereignis nicht unvoreingenommen, sondern interpretiert wiedergeben. Jeder ephemere Aufbau konnte demnach auf dem Papier in einer idealisierten Form erscheinen und ist heute mit keinem ‚wahren' Abbild der Festarchitektur vergleichbar. Aus diesem Grund ist den Untersuchungen zu den Einzügen der *Blijde Inkomst* Ernsts von Österreich ein Kapitel zu Form und Funktion dieses Festes vorangestellt.

Es wird in dieser Studie die Annahme vertreten, dass die überarbeiteten und künstlerisch geformten bild- und textgebundenen Wiedergaben der festlichen Ereignisse von 1594 die Wünsche, die man an den neuen Statthalter richten wollte, noch deutlicher zum Ausdruck bringen konnten. Durch das Vergrößern oder Verkleinern von Details der Aufbauten, gezielte Beschreibungen oder das Verändern von Reihenfolgen der gezeigten Ephemera führte der ‚papierne Triumpheinzug' präzis vor Augen, wo die Hauptaussagen des Fests lagen. Die Untersuchung auf Grundlage von Festbuchtexten und -bildern stellt daher eine Chance für die kunsthistorische Forschung dar, da sie uns über Original und Kopie sowie Bild und Abbild nachdenken lässt. Aus diesem Grund werden in den beiden ersten Kapiteln die jeweiligen Publikationen gesondert vorgestellt, nachfolgend werden alle Aufbauten, wie sie in den Festbüchern wiedergegeben sind, einzeln besprochen. Dabei wird zuerst

33 Sandbichler 2005a, 11. Siehe auch Krüger/Werner 2012.

der Einzug in Brüssel vom 30. Januar 1594 und dann derjenige in Antwerpen vom 14. Juni 1594 analysiert.[34]

Bei der Untersuchung des Brüsseler Einzugs wurden die Festapparate in drei Bereiche unterteilt, die sich an den motivischen Gruppen der Aufbauten orientieren. Begonnen wird mit den *tableaux vivants* – lebenden Bildern –, auf denen alle habsburgischen Könige und Kaiser präsentiert wurden. Es folgen diejenigen Bühnen und Bogen um und auf der Grand-Place, die den Erzherzog als Retter Belgiens präsentierten. Zuletzt wird die *Bühne der Siebzehn Provinzen* als Sonderfall besprochen. Bei der Diskussion des Antwerpener Einzugs erfolgte die Aufteilung der Drucke auf der Grundlage anderer Parameter. Während in Brüssel alle ephemeren Aufbauten vom Magistrat geplant und errichtet worden waren, traten in Antwerpen zwei verschiedene Gruppen von Auftraggebern auf. So werden zuerst diejenigen Architekturen besprochen, die der Magistrat konzipieren ließ und die somit als städtisch-kommunaler Appell an den neuen Statthalter zu lesen sind. Es folgen die Aufbauten ausländischer Handelsnationen, also derjenigen gildeartigen Gruppen deutscher und südeuropäischer Handelshäuser, die in Antwerpen seit dem Beginn des Jahrhunderts ansässig waren. Durch diese Unterteilung ergibt sich die Möglichkeit, verschiedene Akteure innerhalb des Antwerpener Fests zu spezifizieren. Zuletzt folgt eine Analyse der beiden abschließenden Illustrationen des Festbuchs, die zum einen das Feuerwerk auf dem Grote Markt und zum anderen das Ringelrennen (*ringsteken*), eine vormoderne Turnierform, zeigen.

In den drei miteinander verknüpften Einzelstudien des letzten Kapitels werden unterschiedliche Perspektiven und Blickwinkel zueinander in Beziehung gebracht. So steht zuerst der Erzherzog selbst als Auftraggeber eines Porträtstichs im Vordergrund und es wird der Frage nachgegangen, in welcher Weise dieses Medium genutzt wurde, um auf die neue Rolle des Statthalters der Niederlande und die eines potentiellen Kandidaten auf den Königsthron aufmerksam zu machen. Am Beispiel der erzherzoglichen Sammlung soll dann gezeigt werden, wie die einzelnen Objekte dazu eingesetzt wurden, die neuen Aufgaben und Ambitionen des Habsburgers zum Ausdruck zu bringen. Dafür musste aufgrund der Fülle an Objekten und der Länge des Inventars der Blick in die Sammlung bewusst enggeführt werden – auf die Repräsentation der Herrschertugenden des Erzherzogs – und in Teilen bestimmte Sammlungsobjekte wie -kontexte ausgeklammert werden; eine zukünftige umfassendere Bearbeitung dieses bisher kaum beachteten Archivstücks ist daher zu wünschen.

34 Zur Vereinfachung der Lesart der beiden Druckserien wurden diese entsprechend nummeriert. Für Brüssel sind alle Abbildungen von B-1 bis B-26 in ihrer im Buch vorgegeben Reihenfolge abgedruckt. Für Antwerpen sind alle Abbildungen von A-1 bis A-35 ebenfalls in ihrer im Festbuch festgelegten Reihenfolge wiedergegeben.

Zuletzt ist es der Blick des Bruders auf den verstorbenen Vorgänger, der – so die Annahme – durch mehr als nur eine *Pietas Austriaca* als dynastische Herrschertugend bewegt war, die Stiftung des Erinnerungsmonuments im Hochchor der Brüsseler Hauptkirche in Auftrag zu geben.

Methodik und Konzepte

Die vorliegenden Forschungsergebnisse sind im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten ProDoc *Sites of Mediation: Europäische Verflechtungsgeschichte, 1350–1650* entstanden, welches die „Wechselwirkungen von lokalen und überregionalen Prozessen in der Formierungsphase eines sich globalisierenden Europa“[35] zu seinen Untersuchungsgegenständen erhoben hat.[36] Kunstwerke, Bilder und Artefakte nehmen dabei eine zentrale Rolle in diesen Austauschprozessen ein.[37] Die *Blijde Inkomst* für Ernst von Österreich wird dementsprechend als Teil wie auch als Ergebnis von Verflechtungsgeschichte analysiert und als bildgewordene Ausprägung unterschiedlicher in Brüssel und Antwerpen zusammengeführter Wissensströme verstanden. Zentral ist die Auffassung, dass anhand dieses Konzepts Transformations- und Dynamisierungsprozesse sichtbar werden, die zur Konzeption der Aufbauten und ihren Dekorationen geführt haben. In der neueren Forschung wurde vermehrt auf die besondere Bedeutung der Objekte und Artefakte dieser *site*-spezifischen Austausch- und Verflechtungsprozesse hingewiesen; der in den Geisteswissenschaften derzeit diskutierte *material turn* unterstreicht dieses.[38]

Die Auseinandersetzung mit diesen globalen und lokalen wie objektfokussierten Verflechtungsprozessen hat für die Untersuchung verschiedene Vorgehensweisen ermöglicht. Zentral ist der Blick auf die Objekte der Druckgraphiken der Einzüge.

35 www.sitesofmediation.ch (17.8.2018). Ein gemeinsames Ergebnis des Projekts *Sites of Mediation* ist der Sammelband Burghartz/Burkart/Göttler 2016a, in dem sich Beiträge aller Stipendiat_innen sowie von weiteren Gastforscherinnen finden.

36 Im Rahmen des Projekts wurden Konzepte wie Verflechtungsgeschichte, Entanglement, Disentanglement, „histoire croisée“ (Werner/Zimmermann 2002) oder Mediation diskutiert und die eigene Forschung zwischen diesen eingebettet. Eine umfangreiche Diskussion der Terminologien findet sich in der Einleitung der Publikation des Forschungsprojekts, Burghartz/Burkart/Göttler 2016b.

37 Siehe beispielhaft die Beiträge in Göttler/Ramakers/Woodall 2014a.

38 „This [das Konzept der „world city“, Romano/Van Damme 2009] opens up a mode of conceptual access that pays adequate attention to site specificity by tying the interest in objects, the circulation of goods, and the transfer of knowledge back to the conditions from which they emerged and is thus more persuasive in argumentative terms.“ Burghartz/Burkart/Göttler 2016b, 9; vgl. ebenfalls zu *site specificity* Kwon 2004 und Gamboni 2005. Siehe zum *material turn* u. a. die Beiträge in Bennett/Joyce 2010 oder Appadurai 2012.

Dieser dient dazu, die ephemeren Aufbauten der *Blijde Inkomst* als Ergebnisse eines machtpolitischen Aushandlungsprozesses zu verstehen, während sich die Niederlande in einem fragilen politischen wie ökonomischen Stadium befanden. Es wird davon ausgegangen, dass die reich verzierten Architekturen dazu genutzt wurden, durch ihre Dekorationen, die teils überlebensgroß vor den Augen der Betrachtenden erschienen, die aktuelle Situation der südlichen Provinzen kunstfertig und virtuos zu präsentieren. Die Ephemera funktionierten somit als Instrumente der Visualisierung von *site*-spezifischen Prozessen und werden als diese befragt. Jeder der nur kurzzeitig errichteten Aufbauten in Brüssel und Antwerpen für die Ankunft des neuen Statthalters kann daher für sich als einzelnes Objekt einer künstlerischen Mediation herausgearbeitet werden; für den Triumphbogen der Handelsnation aus Genua ist dieses exemplarisch bereits erfolgt.[39] In dieser Arbeit steht jedoch die Analyse der Gesamtheit der Aufbauten und ihrer Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Vordergrund. Es wird dabei zu zeigen sein, wie sehr der Antwerpener Einzug auf den vorherigen in Brüssel zu reagieren schien, so dass beide Einzüge und ihre Festbücher als Sinneinheit in einem gemeinsamen historischen und *site*-spezifischen Geflecht zu begreifen sind.

Ebenfalls wichtig waren für diese Arbeit Ergebnisse der transdisziplinären Ritualforschung, denn Feste, Zeremonien und Rituale bildeten zentrale Bereiche des vormodernen Lebens und dienten nicht lediglich einer „Herrschaftsrepräsentation und -legitimation".[40] Die wissenschaftliche Bearbeitung von Festen hat unser Verständnis der Kunst-, Kultur- und Sozialgeschichte der Vormoderne tiefgehend bereichert, wie unter anderem von Barbara Stollberg-Rilinger konstatiert. Es ist jedoch zu hinterfragen, ob die Ergebnisse der ‚älteren' Forschung – vor allem der von Stollberg-Rilinger explizit aufgerufenen Kunstgeschichte – völlig vernachlässigt werden können.[41] Vielmehr sollten wir dahingehend sensibilisiert werden, die offiziellen Beschreibungen der Ereignisse verstärkt in ihrem medialen und gattungsgeschichtlichen Kontext zu untersuchen. Die Bilder sind in diesem Zusammenhang daher kritisch zu befragen, da diese die Festaufbauten idealisiert und statisch wiedergaben. Letztlich eröffnet uns der kritische Umgang mit Bild- und Textquellen jedoch einen gezielten Einblick in diese hochkomplexe Praxis der Vormoderne.

39 Siehe Raband 2016.

40 Stollberg-Rilinger 2013, 88. Siehe ebenfalls die Beiträge in Davidson 2007.

41 „Die neuere historische Ritualforschung unterscheidet sich von dieser älteren Forschung unter anderem darin, dass sie solche Handlungen nicht als politisch relevante Rechtsakte einerseits und politisch irrelevante Festlichkeiten andererseits thematisiert, sondern im kulturanthropologischen Sinne als Rituale und damit als Gesamtgeschehen in den Blick nimmt." Stollberg-Rilinger 2013, 89.

Margit Thøfner wiederum, die die Einzüge als „collective acts of self-portraiture“[42] verstand, hat mit diesem Konzept eine Neuevaluation der ephemeren Aufbauten unterstützt. Es wird jedoch zu zeigen sein, dass städtische Selbstbehauptung und -präsentation nur einen Teilaspekt der Einzüge treffend beschreiben. Durch das konzeptionelle Situieren der Festbuchdrucke in einem größeren transnationalen Netz des Wissensaustauschs soll der Bedeutungsbereich der Einzüge deutlich verstärkt werden. Dieses erweiterte Verständnis des städtischen Zeremoniells eröffnet die Möglichkeit, aufzuzeigen, dass diese weniger eine Abgrenzung zwischen den Anliegen der Stadt und denjenigen der Habsburger als vielmehr eine „shared past“[43] proklamieren sollten. Wie diese Etablierung einer „shared past“ zu einem Grundstein der gemeinsamen Gegenwart gemacht wurde, ist 2011 von Christopher Green wie folgt definiert worden:

> The works of antiquity that have been deemed ‚classical‘ become, not manifestations of the sameness underlying ‚otherness,‘ but models drawn from the myth of a shared past, an indigenous Western culture (as if we could believe that culture is genetically determined), that can be revived and emulated.[44]

Diese Definition einer *shared past* oder *shared antiquity* zeigt deutlich die Momente des Wiederbelebens bzw. Heraufbeschwörens der gemeinsamen Geschichte und Herkunft auf. Das Konzept der „shared past“ ist daher für diese Untersuchung der Einzüge in Brüssel und Antwerpen zentral. So wird zu zeigen sein, dass die Stadt Brüssel die gemeinsame Vergangenheit im mittelalterlichen Kaiserreich sah, die Stadt Antwerpen – und vor allem ihre italienischen Handelsnationen – im antiken Imperium Roms. Es ergibt sich somit eine Verflechtungsgeschichte, in der nicht nur räumliche Austauschprozesse eine Rolle spielen, sondern auch zeitliche.

42 Thøfner 2007, 13.
43 Green 2011, 2.
44 Ebd.

Forschungsstand

Von den Schriften, die sich explizit mit der *Blijde Inkomst* Ernsts von Österreich monographisch auseinandergesetzt haben, ist als erste die Publikation von Antoinette Doutrepont von 1937 zu nennen.[45] Es war jedoch nicht der Erzherzog oder das politische Ereignis des Einzugs, die das Interesse der Autorin weckten, sondern die kunsthistorisch-stilistische Auseinandersetzung mit Marten de Vos (1532–1603), der am Antwerpener Dekorationsprogramm beteiligt war. Die erste spezifische Bearbeitung der Einzüge – allerdings mit dem alleinigen Blick auf Antwerpen – legte fast sechzig Jahre später Ann Diels 1994 als Magisterarbeit an der Freien Universität Brüssel vor.[46] Die Ergebnisse dieser Arbeit, die sich mit der ersten und grundlegenden Auswertung der im Antwerpener Stadtarchiv verwahrten Archivalien des Einzugs befasste, veröffentlichte die Autorin 2003.[47] In beiden Publikationen hat sie einen Zugang zu neuen historischen, künstlerischen und archivalischen Quellen geschaffen, ohne die die vorliegende Untersuchung kaum möglich gewesen wäre.[48] Für Brüssel liegt bisher eine ähnliche Arbeit nicht vor, da aufgrund von Kriegsschäden kaum archivalische Bestände für die Zeit vor 1600 auffindbar sind.[49] Folglich wird mit der Analyse des Brüsseler Einzugs zum ersten Mal eine Bearbeitung beider Feste geschaffen, so dass ein konziserer Blick auf dieses historische wie künstlerische Ereignis möglich wird.

Das erhöhte Interesse an Festen der Frühen Neuzeit und an Antwerpen als Handels-, Kunst- und Weltmetropole hat darüber hinaus dazu geführt, dass der *Blijde Inkomst* auch in anderen Forschungsarbeiten eine wichtige Rolle zukam. Natasja Peeters hat so zum Beispiel in ihrer Monographie zum Antwerpener Maler Frans Francken dem Älteren (ca. 1542–1616) zuletzt auch dessen Engagement beim Einzug des Erzherzogs bestätigen können und durch diesen künstlerorientierten Zugang die Kosten und Strukturen der *Blijde Inkomst* deutlicher greifbar werden lassen.[50] Ein weiterer Grundstein für die Bearbeitung des Antwerpener Triumpheinzugs ist die 2003 erschienene Übersetzung des 1595 publizierten Festbuchs von Johannes

45 Doutrepont 1937.

46 Diels 1994.

47 Diels 2003. Aufgrund der Publikationen Ann Diels' wurde darauf verzichtet, die Organisationsgeschichte des Antwerpener Einzugs im Detail zu wiederholen, da ihren Ergebnissen nichts hinzugefügt werden kann.

48 Im Antwerpener FelixArchief zu finden unter der Signatur SAA PK 1632. Diese später zusammengestellte Sammlung von Archivstücken enthält insgesamt 38 Dokumente.

49 Die einzige Ausnahme ist der kurze Beitrag in Thøfner 2007, 169–180.

50 Siehe Peeters 2013, 238–247. Die Autorin gibt genau an, welche Summen Frans und sein Bruder Ambrosius von der Stadt erhalten haben und für welche Aufbauten sie engagiert wurden. Zu diesen gehören die *Bühne des Landbaus* (Abb. A-9), die *Bühne der Kriegsführung* (Abb. A-16), die *Bühne der tugendhaften Herrschaft* (Abb. A-24) und der *Triumphbogen des Antwerpener Magistrats* (Abb. A-22).

Bochius (Bochius 1595) im zweibändigen Sammelband *Europa Triumphans*.[51] Diese Publikation hat einen Zugang zu einer Vielzahl von vormodernen Festbüchern geschaffen, um diese in einer englischen Übersetzung neben dem Original zu studieren. Besonders die nun bis ins Detail mögliche Lektüre des Bochius-Textes hat zu einem grundlegenderen Verständnis des Einzugs in Antwerpen geführt. Für das Brüsseler Festbuch (Anonym 1594) liegt keine publizierte Edition bzw. Übersetzung vor.[52]

Bei der Erforschung der niederländischen Triumpheinzüge der Vormoderne insgesamt ist erneut auf die Arbeiten Margit Thøfners zu verweisen. Ihre 2007 erschienene Monographie gibt einen umfassenden Überblick über die niederländische *Blijde Inkomst*.[53] Dort ist erstmalig eine kurze Bearbeitung des Brüsseler Einzugs zu finden, welche als grundlegender Zugang zum Thema genutzt wurde. In diesem Zusammenhang sind auch die umfangreichen Forschungsleistungen Mark Meadows zu nennen, der sich intensiv mit dem Moment der Rhetorik in der niederländischen Malerei und nachfolgend der lokalen Festkultur mit Bezug auf die *Blijde Inkomst* Karls V. und Prinz Philipps in Antwerpen 1549 auseinandergesetzt hat.[54] Eines der wichtigsten Ergebnisse seiner Arbeiten ist, dass die *Blijde Inkomst* „weder als simple Propaganda, noch pure theatralische Festivität“[55] verstanden werden darf, sondern vielmehr als „Ort von Machtaushandlungen“[56]. Als ‚rhetorischen Moment‘ versteht Meadow die serlianische Architektur der Einzüge ab 1549, die „wegen ihrer Verbindung zum imperialen Rom und somit zu antiker Rhetorik“[57] als Mediator zwischen den Aussagen des Einzugs und den imperialen Machtansprüchen der Habsburger vermittelte und so „idealisierte Identitäten“[58] aller Parteien der *Blijde Inkomst* – Stadt und Regent/Statthalter – erzeugen konnte.

Zur Person Ernsts von Österreich sind die Publikationen zu seiner Sammlung, die anhand des im Brüsseler Staatsarchiv verwahrten *Kassabuchs* verfasst wurden, entscheidend. Der Ausgangspunkt liegt dabei im Jahr 1847, in welchem der Historiker

---

51 Davidson/van der Weel 2004, im Sammelband Mulryne/Watanabe-O'Kelly/Shewring 2004.

52 Von Dr. Cecilia Paredes, der ich an dieser Stelle danken möchte, habe ich eine Übersetzung der Beschreibungstexte auf Französisch erhalten, welche für ihre eigene Arbeit zum Einzug angefertigt wurde, siehe Demeter/Paredes 2013.

53 Thøfner 2007, 169–180 (Brüssel) und ebd., 180–197 (Antwerpen).

54 Siehe Meadow 1995, Meadow 1999a, Meadow 1999b. Eine weitere wichtige Publikation zu diesem Einzug ist Bussels 2012.

55 Im Original „neither as simple propaganda, nor as purely theatrical festivity“, Meadow 1999b, 37.

56 Im Original „site for negotiating power“, ebd.

57 Im Original „because of its connections to imperial Rome and thus to classical rhetoric“, ebd., 49.

58 Im Orginal „idealized identities“, ebd., 52.

Victor Coremans seine Ergebnisse bezüglich der Hoffinanzen des Erzherzogs der Jahre 1594/95 und dessen Reise von Prag nach Brüssel publizierte.[59] Dies geschah anhand des im Brüsseler Archiv konsultierten *Kassabuchs*, welches der Autor vom Deutschen ins Französische übersetzte. Jedoch ordnete Coremans die Einträge frei neu an und nahm so wissentlich und willentlich in Kauf, dass Sinnzusammenhänge aufgelöst wurden und durch die verkürzte Wiedergabe der Posten ein falscher Eindruck von der Quelle entstand.[60] So wird bereits zu Beginn der Studie deutlich, in welchem Licht Ernst von Coremans betrachtet wurde. Mit „Nichtigkeit und Schwäche“[61] assoziiert, habe Ernst den Frieden geliebt, seine Gelder bevorzugt für Kunstwerke und Sammlungsobjekte ausgegeben und ungern für den verhassten Kriegsdienst.[62] Dieses verzerrte Bild publizierte Coremans jedoch nicht etwa, um einen Einblick in die materielle Kultur der Spanischen Niederlande zum Ende des 16. Jahrhunderts zu eröffnen, sondern um die in seiner Zeit entstehende belgische Identitätsbildung – das junge Königreich war erst 1830 proklamiert worden – von kunsthistorischer Seite zu unterstützen.[63]

Erst 160 Jahre später schloss sich die Klammer der Erforschung des ernestinischen *Kassabuchs* mit der vollständigen Publikation durch Herbert Haupt und Alexander Wied im Wiener Kunsthistorischen Jahrbuch 2010.[64] Beide Autoren haben der bis dahin nur in Coremans' vorliegender Ausgabe der Quelle eine gründlich transkribierte und umfassend annotierte Version gegenübergestellt.[65] Problematisch bei beiden Ausgaben – wie auch der 1969 eingereichten, jedoch unveröffentlichten Dissertation *Die letzten Jahre des Erzherzogs Ernst von Österreich (gest. 1595)* von Moritz Strachwitz[66] – bleibt ihr ausschließliches Interesse an den gekauften und besessenen Kunstwerken des Erzherzogs, die heute zu den Kernstücken der Wiener Sammlung gehören. Zwar annotieren Haupt und Wied die weiteren Dienstleistungen und Einkäufe des Erzherzogs – Strachwitz hatte bereits mit einer ersten Sortierung derselben begonnen –, es bleibt jedoch anzumerken, dass diese Ergebnisse noch

59 Coremans 1847.

60 Siehe zu Quellenkritik an Coremans Haupt/Wied 2010, 157.

61 „Nullité, faiblesse!“, Coremans 1847, 3.

62 „Ernest achetait volontiers des tableaux, des livres, de précieux objets d'art, et il devait se résoudre à consacrer son argent à payer des soldats mutinés, à acheter de la poudre et des armes“, ebd., 3. Die historisch unkorrekte Beschreibung des Erzherzogs wird deutlich, wenn man in seinen Lebenslauf blickt und feststellt, dass er in Österreich die Gegenreformation vehement vorangetrieben hatte, ab 1592/93 Anführer der imperialen Truppen im Türkenkrieg in Ungarn war und sich selbst mit seinen erfolgreichen Kriegsleistungen, wie der siegreichen Schlacht von Sissek (Sisak), präsentieren ließ.

63 Siehe ebd., 4–5.

64 Haupt/Wied 2010.

65 Ebd., 157.

66 Strachwitz 1969.

in keinen größeren Rahmen des vormodernen höfischen Sammelns eingeordnet wurden. Bestes Beispiel dieser Situation ist das dieser Untersuchung erstmals vollständig transkribiert vorliegende Nachlassinventar des Erzherzogs, welches den Blick auf die Sammlung Ernsts erweitert. Zu konstatieren ist, dass dieses Inventar nie ein ‚Geheimnis' oder verloren war, da bereits Coremans das Inventar konsultierte und 1847 dessen Liste der Gemälde übersetzte und publizierte.[67] In diesem Zusammenhang ist die Arbeit Alphons Lhotskys zu nennen, der in den 1940er Jahren in seiner Abhandlung über die Geschichte der Habsburger Sammlungen alle Kinder Kaiser Maximilians II. aufrief und ihre Sammlungen bearbeitete.[68] Für Ernst stützte er sich dabei ebenfalls auf das *Kassabuch* in Coremans' Übersetzung, verwies aber auch auf das unbearbeitete Inventar in Brüssel. Ebenfalls nur an den Gemälden interessiert, publizierte der belgische Kunsthistoriker Marcel De Maeyer 1955 erneut ausschließlich diesen Teil des Inventars.[69] Hier findet sich das Gemäldeinventar zum ersten Mal in seiner Originalfassung, von wo es Haupt und Wied 2010 übernommen haben.[70]

Anders verhält es sich mit den Forschungen zum letzten Teilkapitel, dem Grabmonument für Ernst von Österreich.[71] Marguerite Casteels veröffentlichte 1961 ihre Monographie zur Künstlerfamilie De Nole, in der sie das Grabmonument als Arbeit Robert Colijns de Noles aufnahm.[72] Cynthia Miller Lawrences Publikation von 1981 listet das Ernst-Monument ebenfalls auf, erkennt in ihrer stilistischen und quantitativen Auswertung der Monumente jedoch nicht die besondere Bedeutung des Erinnerungsobjekts im Chor der Brüsseler Kathedrale, wo es als Teil der dauerhaften Ausstattung und instrumentalisiert von Albrecht von Österreich auf die 1594 getroffenen Aussagen der *Blijde Inkomst* seines Bruders Ernst zu reagieren vermochte.[73]

67 Coremans 1847, 58–60.

68 Siehe Lhotsky 1941–1945, Bd. 2, 213–236. Er beschäftigt sich mit Erzherzog Ernst, Königin Elisabeth von Frankreich, Erzherzog Maximilian III. und zuletzt mit Albrecht und seiner Gattin Isabella Clara Eugenia.

69 De Maeyer 1955.

70 Ebd., 259–261.

71 Eine kurze Beschreibung des Ernst-Monuments findet sich in Lauro 2007, 167–170. Das Monument wird ebenfalls kurz besprochen in Banz 2000, 117 und Thøfner 2007, 264–275. Eine allgemeine Studie zum südniederländischen barocken Grabmonument ist Durian-Ress 1974.

72 Casteels 1961, 92–100.

73 Siehe Miller Lawrence 1981, 378–390.

Teil I:
Vergängliche Kunst

1. Die *Blijde Inkomst*: Form und Funktion

Das Spektakel des Triumpheinzugs (lat. *triumphus*), welcher im antiken Rom zelebriert wurde, war in der Frühen Neuzeit durch monumentale Bildzeugnisse bekannt und die erhaltenen Triumphbogen und Triumphsäulen zeugen bis heute am eindrücklichsten davon. Dieser antike Einzug des *Triumphus* und seine vielfältigen mit ihm verflochtenen Möglichkeiten der Präsentation der Tugenden und Machtansprüche der Herrschenden wurde im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert auf vormoderne Herrscher übertragen und so zu einer sozialen Praktik der Frühneuzeit. Nachfolgend war dieser festliche Ein- und Umzug situativen wie politischen Veränderungen ausgesetzt und wurde entsprechend adaptiert; der Grundmoment des Einzugs in die Stadt blieb jedoch allzeit erhalten.[74] Diese Form der festlichen Huldigung transformierte sich dabei zuerst vom militärisch konnotierten Einzug des antiken Rom, in dem der Feldherr als Held gefeiert wurde und Beute, Sklaven und Opfer vorführte, zur im Mittelalter praktizierten *Adventus*-Zeremonie, die Bezüge zum Einzug Jesu in Jerusalem herstellen sollte. Schließlich folgte ein weiterer Wandel, durch den das Fest zum semi-öffentlichen und vor allem höfischen Spektakel wurde. Dies entsprach dem Präsentationsbestreben der Höfe beziehungsweise der Städte, da „Feste […] mittels demonstrativem Konsum gegenwärtigen und bleibenden Wohlstand vor Augen“[75] führen konnten.[76] Da sich die hier im Zentrum stehende niederländische *Blijde Inkomst* sowohl historisch als auch visuell zwischen dem *Triumphus*, dem herrschaftlich-höfischen Repräsentationsumzug, und dem *Adventus*, dem städtischen Willkommenseinzug eines Regenten,

74 Siehe ALEWYN 1989, 23.
75 AUGE/SPIESS 2005, 9.
76 Zur italienischen Form des *trionfo* siehe HELAS 1999, 121–143 und SANDBICHLER 2005B und zum antiken *Triumphus* KÜNZL 1988.

verortet, werden im ersten Teilkapitel die Festformen kurz vorgestellt. Der zweite Abschnitt hinterfragt nachfolgend die Darstellbarkeit eines solchen Festes.

1.1. Triumphus, Adventus *und* Blijde Inkomst

Festliche Einzüge sind – der Definition Thomas Machos folgend – „das Gegenteil von Gewohnheiten"[77] und beschreiben damit einen deutlich erkennbaren Einschnitt in den Ablauf des alltäglichen Lebens aller Beteiligten – jene wichtige Funktion der Zäsur des Alltäglichen soll im Folgenden betrachtet werden. Ziel ist es, hervorzuheben, dass im Besonderen die niederländische *Blijde Inkomst* aufgrund ihrer ‚Nicht-Alltäglichkeit'[78] die Qualität besaß, die alltäglichen Probleme und Belange der städtischen Bevölkerung – vor allem aber ihrer Eliten – zum Ausdruck zu bringen, während gleichzeitig soziale Grenzen und Hierarchien erzeugt bzw. nachgezeichnet wurden.[79] Thomas Machos zuvor zitierte Aussage lässt zudem erkennen, warum sich ausgehend von den Forschungsergebnissen der Ethnologie nachfolgend Anthropologie, Theologie, Kulturgeschichte, Kunstgeschichte und Historiographie intensiv mit dem Thema ‚Ritual' beschäftigen. Aus dieser Arbeit heraus etablierte sich wiederum der eigene, multidisziplinäre Zweig der Ritualforschung.[80] Durch diese Forschungen wurden dann sowohl der fürstliche *Triumphus* als auch der städtische *Adventus* als

77 Macho 2004, 15.

78 Vgl. ebd. als auch Dücker 2007, 51–52.

79 Diese Anregung entstand im Rahmen eines Beitrags für die Konferenz *Visualising Difference: Objects, Space and Practice in Early Modern Europe* (Stockholm, 10.–12.10.2014). Die Frage war, ob „everyday culture" und ihre Analyse nicht das genaue Gegenteil einer Beschäftigung mit einem Triumpheinzug sei oder eben gerade deshalb nicht, weil diese außerordentlichen Ereignisse gezielt dazu genutzt wurden, alltägliche Probleme und allgemeine Wünsche zu äußern; dies trifft natürlich nur da zu, wo die Stadt selbst den Einzug organisiert und nicht die höfische Verwaltung. Vgl. für die gegenteilige Meinung, dass Zeremonien und Rituale allein zur Visualisierung sozialer Grenzen dienen, Dücker 2007, 26. Er beschreibt diese Handlungen als „Gegengewicht", die die Gesellschaft vor einem Umkippen in eine Unordnung schützen.

80 Zu den hier konsultierten Texten gehören u.a. Douglas 1974, Kottak 1975, Durkheim 1988 (Anthropologie), Bell 1997 (Theologie), Nünning/Rupp/Ahn 2013 (Kulturgeschichte), Sinding-Larsen 1984, Ausst.-Kat. Magdeburg 2008, Jaritz 2012a (Kunstgeschichte), Muir 2005, Stollberg-Rilinger 2013 (Historiographie), Belliger/Krieger 1998 (Ritualforschung). Ein besonderer Verweis sei hier auf Stollberg-Rilinger 2013 gegeben. Die Autorin hat es in ihrem Buch geschafft, das Thema des Rituals in seiner Komplexität so zu erörtern und aufzuarbeiten, dass es einen grundlegenden Einblick in die moderne Ritualforschung gibt. Bei ihr findet sich auch ein aktueller Forschungsstand (ebd., 17–43), auf den hier verwiesen sei. Ihr Definitionsvorschlag lautet: „Als *Ritual* im engeren Sinne wird hier eine menschliche Handlungsabfolge bezeichnet, die durch Standardisierung der äußeren Form, Wiederholung, Aufführungscharakter, Performativität und Symbolizität gekennzeichnet wird […]." Ebd., 9 (Kursivsetzung im Original).

gesamteuropäisches Phänomen der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kulturgeschichte herausgearbeitet.[81] Die Abläufe eines *Adventus*' innerhalb der Gesamtheit Westeuropas waren nahezu identisch, was zum einen auf die gemeinsamen Wurzeln dieser Tradition im römisch-antiken *Triumphus* und zum anderen auf die Austauschprozesse innerhalb der Ausbildung der Einzüge – gefördert durch die dynastisch verflochtenen Höfe Europas – zurückzuführen sei. So beschreibt der Historiker Teofilo Ruiz diese *Adventus*-Tradition als „circulation of certain cultural tropes, artistic motifs and artifacts" und als Auslöser für ein „movement of aesthetic forms across national and regional cultures"[82].

Im antiken Rom wurde der *Triumphus* dazu genutzt, die Beute der erfolgreichen Schlacht dem Volk zur Schau zu stellen. Vormoderne Imaginationen eines solchen römischen Einzugs lassen deutlich werden, wie sehr die Gesellschaft dieser Zeit ihre immer noch praktizierten Einzüge in die Tradition der antiken Vorgänger stellte (Abb. 2).[83] Diese antike – und damit heidnische – Zurschaustellung des Eroberten in Form von Sklaven und Gütern hat dann mit dem Beginn des Christentums als Staatsreligion ihr Ende gefunden.[84] Dennoch blieben vor allem in Rom – aber auch in anderen Städten des römischen Imperiums – die Erinnerungsmarker dieser antiken *Triumphus*-Einzüge sichtbar. Denn anders als in der Vormoderne handelte es sich bei den antiken Erinnerungsobjekten nicht um Festbeschreibungen in Form von Manuskripten oder Büchern, sondern um monumentale Triumphbogen oder -säulen, welche für eine dauerhafte Zurschaustellung der Erfolge der Kaiser errichtet worden waren.[85] Die Bedeutung vor allem der Bogen während der europäischen Renaissance auf beiden Seiten der Alpen ist nicht zu unterschätzen. Sie sind als direkter Einfluss auf die Gestaltung der vormodernen Triumphbogen zu verstehen, da Bogen – wie derjenige Kaiser Konstantins – als Teil der römischen Stadtbefestigung dauerhaft

81 Vgl. Mulryne/Watanabe-O'Kelly/Shewring 2004, Howe 2007, Johanek/Lampen 2009, Ruiz 2012 und zuletzt Mulryne et al. 2018.

82 Ruiz 2012, 6.

83 In diesem Zusammenhang ist auf Andrea Mantegnas (1431–1506) Bildzyklus *Triumph des Cäsar* (1484–1492) zu verweisen, welcher mit seinen neun Bildern zu den größten und umfangreichsten Renaissance-Darstellungen des Themas zählt.

84 Siehe Künzl 1988, 134–135.

85 Wie z. B. der (heute zerstörte) Claudiusbogen (51/52 n. Chr.), der an die Eroberung Britanniens erinnerte, der älteste erhaltene römische Triumphbogen, der Titusbogen von 70 n. Chr., der zur Erinnerung an Titus' Eroberung Jerusalems errichtet worden war, die Trajanssäule, die 112/113 n. Chr. zu Ehren Kaiser Trajans und seines Feldzugs gegen die Daker errichtet wurde, der Bogen des Septimius Severus, zur Erinnerung an den Sieg des Kaisers im zweiten Partherfeldzug von 197–199 n. Chr., oder der Konstantinsbogen, der als symbolisches Erinnerungswerk über den Sieg an der Milvischen Brücke 312 n. Chr. errichtet wurde.



2. Unbekannter Stecher nach Antonio Tempesta, Triumphzug eines römischen Kaisers, 1603, Radierung, 48,9 x 74,7 cm, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel. Image © Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Virtuelles Kupferstichkabinett, http://diglib.hab.de/?grafik=graph-a3-80 (12.12.2018).

sichtbar waren.[86] Vor allem die Architekturtraktate Leon Battista Albertis (*De re aedificatoria*, 1443–1452), Vitruvs (1521 illustriert herausgegeben) und Sebastiano Serlios (1537–1575; erste flämische Übersetzung bereits 1539) führten zu einer Verbreitung des Wissens über diese architektonischen wie historischen Monumente.[87] Die Verfügbarkeit der italienischen Traktate hat die Festdekorationen des 16. Jahrhunderts nachhaltig verändert und dazu geführt, dass ephemere Triumphbogen sukzessive die belebte Bühne, das *tableau vivant*, ablösten.[88]

86 Vgl. Lampen/Johanek 2009, vii, Stollberg-Rilinger 2013, 107–109.

87 Vgl. Meadow 1995, Meadow 1999a und Meadow 1999b zur Bedeutung der Inkorporation serlianischer Architektur als „rhetorisches Moment“ der Vermittlung zwischen Antike und Gegenwart in der Festarchitektur der Niederlande des 16. Jahrhunderts.

88 Siehe von Roeder-Baumbach/Evers 1943, 83. Als Zwischenform, die den Übergang dieser Praktik markiert, kann hier auf die Aufbauten für den Einzug Philipps von Spanien und Kaiser Karls V. in Antwerpen 1549 verwiesen werden. Dort finden sich Hybridbauten, die in der Attikazone eines Triumphbogens ein *tableau vivant* integriert haben. Ähnliches findet sich für den Einzug Ernsts von Österreich in Brüssel (Kap. 2.2.), wenn die Bühne mit einem an Triumphbogen angelehnten Bogen nach vorne verschlossen wird. Dieser Typus der ‚Triumphbühne‘ wird im entsprechenden Kapitel

Der römische *Triumphus* ist aber nach dem Ende des römischen Imperiums und dem damit einhergehenden Kontextverlust als Prozession zum Jupitertempel mit anschließender Tieropferung nicht gänzlich abgeschafft worden, sondern wurde vielmehr mit der Ikonographie des Einzugs Jesu in Jerusalem verknüpft und im Kontext der *translatio imperii* von allen nachfolgenden Regenten des römischen Kaiserreichs durchgeführt. So verblieb der Triumpheinzug ein wichtiger Aspekt der weltlichen wie geistlichen Machtpräsentation.[89] Der *Triumphus* kann daher als Teil eines gesamteuropäischen kulturellen Gedächtnisses beschrieben werden, auch wenn er nach seinem Ende im 4. Jahrhundert in eine christliche Symbolik überführt wurde. Für diese Zeitspanne ist der Einzug jedoch nicht als *Triumphus*, sondern als *Adventus* zu benennen.[90] Dabei kann der Verweis auf die Parallelisierung zum Einzug in Jerusalem nicht deutlich genug ausfallen:[91] Gordon Kipling hat aufgezeigt, dass dieses Motiv des Einzugs Jesu noch 1515 im *Adventus* Erzherzog Karls (später Karl V.) in Brügge am Aufbau der spanischen Handelsnation erschien: Karl wurde im Triumphbogen dargestellt, wie er von drei Engeln vor den Toren Brügges als neuem Jerusalem empfangen wurde.[92]

Aufgrund der Historizität des *Adventus*' und seinen Verknüpfungen zu Rom und Jerusalem muss im Kontext dieser Untersuchung der Aufführungsort – die Stadt – genauer betrachtet werden.[93] Denn wie Andreas Ranft zu Recht konstatiert, war „ohne die Stadt […] an herrschaftl[ichen] Lebensgestus, höf[ische] Prachtentfaltung und damit verbundene Propaganda nicht zu denken“[94]. Daher sind in den Perimetern der Stadt durchgeführte Zeremonien – wie der *Adventus* eines Regenten – für Untersuchungen der Ritualforschung von besonderer Bedeutung. Für die Regulierung des immer neu zu definierenden Verhältnisses zwischen Stadt und Herrscher hatten diese Triumphzüge daher zwei zentrale Funktionen: Die *Adventus*-Zeremonien dienten einerseits dem Regenten, die Stadt ‚in Besitz zu nehmen‘ und seine Rechts- und Machtansprüche zu proklamieren und zu perpetuieren, andererseits zeigte sich dem

erörtert. Die vollständige Aufgabe der belebten Bühnen zu Gunsten großformatiger Gemälde vollzog sich in den Niederlanden mit dem 1635 abgehaltenen *Pompa Introitus Ferdinandi* für Kardinalinfant Ferdinand von Spanien, für den Peter Paul Rubens die künstlerische Leitung übernommen hatte.

89 Siehe Kipling 2007, 89–92.

90 Siehe zum mittelalterlichen Einzug ebd. Bei den aktuellen Publikationen zum Thema des herrschaftlichen *Adventus* in der Vormoderne ist der Sammelband Johanek/Lampen 2009 zu nennen.

91 Beschrieben in Joh 12,12–16, Mt 21,1–11, Lk 19,28–40; Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, via www.bibleserver.com (18.9.2018).

92 Siehe Kipling 2007, 89–92.

93 Zum Verhältnis von Stadt und Fürst siehe Ranft 2005.

94 Ebd., 28.

Fürsten, dass ohne die Stadt, ihren Magistrat, die beauftragten Handwerker und Künstler und natürlich die Stadtbewohner als (jubelndes) Publikum ein solcher Einzug schlicht nicht möglich wäre und die Ankunft des Regenten damit bedeutungslos verbleiben würde. Neben diesem nicht zu vernachlässigenden Moment städtischer Selbstbehauptung muss jedoch auch festgehalten werden, dass die Stadt ihren Regenten und dessen Hof benötigte, da durch den Hof, den Hofstaat und die Verwaltungsangestellten die städtisch produzierten Waren und dort verfügbaren Dienstleistungen – wie die der Kunsthandwerker – abgerufen wurden und zum Wohlstand des Bürgertums führten.[95] Andreas Ranft bezeichnet die Stadt daher als einen „sozialen Katalysator“[96] und macht damit deutlich, dass diese Funktion nur anhand von Ereignissen, wie in diesem Fall dem Einzug, beschreib- und bewertbar wird. Als soziales Ereignis diente somit auch die in dieser Studie untersuchte *Blijde Inkomst* dazu, diejenigen Strukturen, die Hof und Städte – die *Blijde Inkomst* sollte im besten Fall in allen Hauptstädten der niederländischen Provinzen stattfinden – miteinander verbanden, erneut festzuschreiben.

Ein kurzer Verweis auf Francesco Petrarca (1304–1374) darf an dieser Stelle nicht ausbleiben. Durch seine sechs, zwischen 1351 und 1374 erschienenen *trionfi*, welche im 15. Jahrhundert in der Florentiner Kunst zum ersten Mal bildhaft dargestellt wurden, wurde dem mittelalterlichen *Adventus* wieder die Dimension des *Triumphus* beigegeben und nachfolgend die antiken Wurzeln dieser Zeremonie erschlossen.[97] Dieser als „revived *Triumphus*“[98] beschriebene Einzug des 16. Jahrhunderts ließ das Einzugsfest zwischen seinen antiken, mittelalterlichen und humanistischen Polen oszillieren und machte ihn so überaus situativ wie lokal anpassbar. Gerade diese visuelle wie inhaltliche ‚Fluidität‘ des Einzugs ließ diese Zeremonie immer zeitgemäß erscheinen, so dass über Jahrhunderte hinweg durch einen *Triumphus* und *Adventus* herrschaftliche Ansprüche legitimiert werden konnten.[99] Beide Arten von Einzügen

95 Siehe Ebd., 28–29, Abschnitt „Wirtschaftlicher und sozialer Wandel“.

96 Ebd., 29.

97 Siehe dazu als Überblick Eisenbichler/Iannucci 1990 und aktueller Cohen 2014. Der Einfluss der *trionfi* auf die Kunst und das Kunsthandwerk zeigt sich so zum Beispiel am *Trionfi-Lavabo* in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums Wien, welches von Christoph Jamnitzer für Rudolf II. gefertigt wurde und an den Seiten der Kanne, auf ihrem Deckel und in der Schale Petrarcas *trionfi* detailreich abbildet, siehe Haag/Kirchweger 2012, 204–207.

98 Cholcman 2014, 15. Für einen Überblick zur Geschichte des *Triumphus* in den Niederlanden siehe Becker 1999. Bereits im 16. Jahrhundert ist der Einzug Karls V. und Prinz Philipps in Antwerpen als „gänzlich wieder erneuert“ (Calvete de Estrella 1552, zitiert nach Sánchez Cano 2013, 123) beschrieben worden.

99 Barbara Stollberg-Rilinger gibt zudem Einblick in die Veränderungen von Ritualen, siehe Stollberg-Rilinger 2013, 211–226. Teofilo Ruiz hebt diese Anpassung im Besonderen hervor und zeigt auf, dass diese Tradition des *Adventus* im Verlauf von der Antike bis zur Frühneuzeit von „mixing

wurden dann ab dem 15. Jahrhundert, vor allem aber nach den Einzügen Karls V. in Italien, zu einem beliebten (Medien)Ereignis der herrschenden Gruppe und entwickelten sich zu einem integralen Bestandteil der öffentlichen Kultur der Frühneuzeit. Im Besonderen ist hier die *Blijde Inkomst* herauszugreifen, die mit ihren Wurzeln im 14. Jahrhundert und den Veränderungen während der nachfolgenden Jahrhunderte gleichsam beiden Gruppen zuzuordnen ist. Sie entspringt der Tradition einer *Adventus*-Zeremonie, welche dann unter den Habsburgern und ihren imperialen Macht- und Repräsentationsansprüchen durch die Dimension des *trionfo* erweitert wurde. Dass zudem die Stadt und nicht der Herrscher ausführende Kraft des Einzugs war, lässt die *Blijde Inkomst* weiterhin innerhalb vormoderner Einzugsfeste herausstechen und verdeutlich erneut, dass man bei der Untersuchung dieser Festform mit einer in Europa einmaligen Praktik konfrontiert ist.

Es muss an dieser Stelle nochmals festgehalten werden, dass im Bezug auf die Zeremonien von *Triumphus* und *Adventus* von einer gesamteuropäischen *connected history* gesprochen werden kann. Neben ihrem gemeinsamen historischen Ursprung in der Antike wurden diese Festpraktiken über Landes- und Sprachgrenzen hinweg konsequent tradiert und miteinander sowie mit lokalen Traditionen vermengt. In der Frühneuzeit waren diese öffentlichen Zeremonien damit längst „rechtsverbindliche Akte der Herrschafts- und Amtsübernahme“[100] geworden, deren „oberstes Ziel […] die Demonstration von Eintracht und Stabilität“[101] war.[102] Das Überdauern und Fortführen dieser Zeremonien war die außenwirksame Zurschaustellung einer „distant imperial and sacred past“[103], die demnach für die Herrschenden im Zentrum dieser Ereignisse stand. Dies bildet die Grundlage zur Annahme, dass die Feste der *Blijde Inkomst*, denen wir uns im Folgenden genauer zuwenden werden, als Präsentationen einer „shared past“ genutzt werden konnten, was im Jahr 1594 geschehen ist und worauf in den folgenden Kapiteln zu den Einzügen in Brüssel und Antwerpen genauer eingegangen werden wird.

and overlapping“ (Ruiz 2012, 6) beeinflusst war. Dabei ist besonders darauf zu achten, dass die lokale Vielzahl öffentlicher profaner und sakraler Zeremonien dieses begünstigt hat. Es sollten also *Adventus*, Karnevalsumzüge, Prozessionen, royale Hochzeiten und Begräbnisse in einem gemeinsamen Kontext untersucht werden, da sie sich gegenseitig beeinflussen konnten.

100 Lampen/Johanek 2009, viii–ix.

101 Ebd., vii.

102 Eine Beschreibung der traditionellen Abfolge eines frühneuzeitlichen Adventus findet sich (kurz) bei Stollberg-Rilinger 2013, 110–111, und ausführlich bei Ruiz 2012, 113–145, Kapitel IV *The Structure of the Late Medieval and Early Modern Royal Entry: Change and Continuity*.

103 Ebd., 113.

Die *Blijde Inkomst* beschreibt eine lokal angepasste Form des triumphalen Herrschereinzugs, der durch die Entwicklungen des 16. Jahrhunderts Elemente des bereits benannten „revived *Triumphus*" aufnahm. Dass es sich hier um keinen klassischen *Adventus* im Stil der Herrscherhuldigung handelt, liegt in der Entstehungsgeschichte des Einzugs begründet. So waren die niederländischen Städte eigenverantwortlich für die Planung, Dekoration und auch Finanzierung einer solchen *Blijde Inkomst*, um die mit diesem Ereignis verbundene politische Dimension seiner Gründung aufrechtzuerhalten. Denn ohne diesen ‚fröhlichen Einzug' konnte kein Regent bzw. keine Regentin der Niederlande faktische Souveränität erlangen. Dies geht auf die erste *Blijde Inkomst* zurück, welche auf das Jahr 1356 datiert. Nachdem Herzog Johann III. von Brabant 1355 verstorben war, versah seine Tochter Johanna von Brabant (1322–1406) zusammen mit ihrem Ehemann Herzog Wenzel I. von Luxemburg (1337–1383) die Städte des Herzogtums Brabant mit einer Anzahl verschiedener wichtiger Privilegien, welche in der *Blijde Inkomst*-Charta zusammengefasst wurden. Diese dienten erfolgreich dazu, die Städte als Verbündete im Kampf um die lokale Souveränität Johannas als rechtmäßige Regentin von Brabant zu gewinnen. Nach kämpferischen Auseinandersetzungen – dem sogenannten Brabanter Erbfolgekrieg – mit Johannas Schwager Ludwig von Male (1330–1384), Herzog von Flandern, konnten die Erbin des Vaters und ihr Mann am 3. Januar 1356 siegreich in Löwen einziehen.[104] Dieser erste „fröhliche Einzug" in eine der wichtigsten Städte des Herzogtums gab dem Ereignis und dem Privilegienvertrag seinen Namen. Beschrieben werden kann dieser Kontrakt, der noch im 19. Jahrhundert als Grundlage der ersten belgischen Verfassung diente, als

> een vrijheidscharter dat onder meer stipuleerde dat de landsheer geen belastingen mocht heffen of oorlog mocht voeren zonder de instemming van de standenvertegenwoordiging en dat de onderdanen het recht bood in opstand te komen tegen hun vorst indien die zich niet aan de bepalingen van het charter hield.[105]
>
> [eine Freiheitscharta, die unter anderem festlegte, dass der Landesherr keine Steuern erheben oder Krieg führen durfte ohne die Zustimmung der Standesvertreter und die den Untertanen das Recht einräumte, sich gegen ihren Fürsten aufzulehnen, wenn dieser sich nicht an die Bestimmungen der Charta hielt.]

104 Zum Brabanter Erbfolgekrieg siehe Boffa 2004.

105 Koopmans/Thomas 2010, 4 (eigene Übersetzung). Vor allem der zuletzt genannte Punkt ist die rechtspolitische Grundlage für den Beginn der Revolte der nord-niederländischen Provinzen unter Wilhelm von Oranien, da sich dieser auf die Nichteinhaltung der *Blijde Inkomst*-Charta durch Philipp II. berief.

Diesem Einzug nachfolgend musste jeder neue Regent bzw. jede neue Regentin des Herzogtums Brabant – später der Burgundischen, Habsburgischen und Spanischen Niederlande – die Aufrechterhaltung dieses Vertrags mit Eiden beschwören. Erst durch diesen Akt des öffentlichen Eides, der sowohl vor Beginn der Einzugszeremonie vor den Stadtmauern geleistet wurde als auch zum Ende der Ereignisse auf dem Hauptplatz der Stadt vor den jeweiligen Rathäusern, erhielt ein Regent beziehungsweise eine Regentin die lokale Souveränität und damit auch die Herrschaftstitel wie unter anderem *Herzog/-in von Brabant*, *Markgraf/-gräfin von Antwerpen* oder *Herzog/-in von Limburg*.[106]

Aufgrund dieser speziellen politischen Situation in den Niederlanden und der Notwendigkeit der *Blijde Inkomst* zum Erhalt lokaler Machtansprüche muss die Untersuchung dieser öffentlichen Zeremonie anders gelagert sein als bei ähnlichen Untersuchungen zu anderen Orten Europas.[107] Die *Blijde Inkomst* ist demnach nicht direkt gleichzusetzen mit der *Adventus*-Zeremonie, die zur Anzeige bzw. Wiederhervorhebung einer adligen Herrschaft über ein Land oder eine Stadt diente. Die *Blijde Inkomst* muss vielmehr als „dialogue between ruler and ruled, between the prince and the bourgeois classes“[108] verstanden und bearbeitet werden – diesen ‚Dialog‘ festzuhalten, war die Aufgabe der Festpublikationen.

1.2. *Die Festbücher der* Blijde Inkomst

Die Feste der *Blijde Inkomst*, ihre Abläufe und ihre ephemeren Dekorationen sind uns heute – wie auch den Zeitgenossen der Einzüge – beinah ausschließlich durch ein einziges Medium bekannt: das Festbuch. Aus diesem Grund ist die Beschäftigung mit der *Blijde Inkomst* aufs Engste mit der Untersuchung dieser spezifischen Publikationsform verbunden. Vormoderne Festbücher sind teure und aufwendig hergestellte Objekte, deren Zweck es war, an festliche Ereignisse zu erinnern und diese dauerhaft

106 Thøfner 2007, 39–40. Der von den Habsburgern geführte Titel Herzog von Burgund, der seit der Heirat Maximilians I. und Marias von Burgund Teil des dynastischen Titels geworden war, war von diesem Prozess unbeeinflusst, da er zwar eine allgemeine Landeshoheit versprach, jedoch die lokalen Titel und damit verbundenen politisch-sozialen und steuerlichen Privilegien nicht enthielt, da die *Blijde Inkomst* älter als die dynastische Übernahme Brabants, Limburgs und der anderen Herzogtümer durch die Burgunder und Habsburger war.

107 Die Eidgenossenschaft und städtische Republiken sind hier jedoch auch nur zum Teil auszunehmen, da zwar auch dort, wie in den Niederlanden, der Erhalt der Souveränität vom Volk ausgeht, die Regenten jedoch häufig in der Position waren, durch monetäre und militärische Vormachtstellungen ihre Regentschaft durchzusetzen.

108 Strong 1984, 50.

in das allgemeine Gedächtnis einzuschreiben. Sie wurden von Helen Watanabe-O'Kelly daher zu Recht als ein eigenes „élite genre"[109] der Vormoderne bezeichnet. Watanabe-O'Kelly verweist weiterhin darauf, dass es zu Verständnisproblemen von Fest und Festbuch kommt, wenn die Publikation nicht als ein „phenomenon in its own right"[110] verstanden und beschrieben werde, sondern ungeachtet der eigenen historischen Entstehungs- und Rezeptionskontexte zur Rekonstruktion des vergangenen Ereignisses genutzt werde.[111] Dieser Zustand lässt jenes Medium umso mehr zu einem zentralen Zugangs- und Ausgangspunkt der Ritual- und Festforschung werden, da die Festbücher einen kaleidoskopartigen Einblick in eine bestimmte Zeit und ein bestimmtes Ereignis ermöglichen. Im Kontext der *Blijde Inkomst* ist der Status der Festbücher deutlich spezieller, da – wie genannt – die Zeremonie eine politische Notwendigkeit war. Folglich ist das Festbuch als ‚politisches Objekt' zu verstehen, das gezielt Erinnerungen in eine lokale Geschichte einschreiben sollte und diese gleichsam adaptieren und transformieren konnte. Das Objekt des Festbuches muss daher neben seiner repräsentativen und politischen Dimension auch als ‚Erinnerungsobjekt' verstanden werden.

Vormoderne Festbücher lassen sich zur besseren Untersuchung in einem ersten Schritt in zwei Gruppen aufteilen: in illustrierte und nicht illustrierte Publikationen. Durch die Reproduktion von Holz- und Kupferstichen sowie Radierungen der ephemeren Aufbauten besticht in der Ritualforschung wie auch der Kunstgeschichte vor allem die Gruppe der illustrierten Festbücher, da so Text und Bild in einen sich bereichernden Austausch treten konnten und den Lesenden deutlich präziser das vergangene Ereignis vor Augen führen.[112] Vor allem das Einfügen doppelseitiger

109 Watanabe-O'Kelly 2004, 3.

110 Ebd.

111 Im Rahmen der erstarkenden Fest(buch)forschung hat unter anderem die British Library in London alle ihre Exemplare digitalisiert, dabei sowohl Bild- wie auch Textseiten inkludiert und über eine eigens dafür geschaffene Website bereitgestellt: http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/homepage.html (18.9.2018). So wurden insgesamt mehr als 250 Bücher des 16. und 17. Jahrhunderts online zugänglich gemacht. Das Rijksmuseum in Amsterdam hat ebenfalls alle in seinem Besitz befindlichen Festbücher digitalisiert, hier jedoch ausschließlich die Abbildungen. Diese sind über die allgemeine Datenbank des Museums zugänglich. Aktuelle Überblickspublikationen zum Medium des Festbuchs sind Kuyper 1994, Falkenburg 1999, Mulryne/Watanabe-O'Kelly/Shewring 2004, Thøfner 2007, Bonnemaison/Macy 2008 und Ruiz 2012. Die Einzelstudien zu ausgewählten Festbüchern und den ihnen zugeordneten Zeremonien können aus Platzgründen hier nicht alle aufgelistet werden, da ihre Zahl in den letzten Jahren rasant angestiegen ist.

112 Dass es sich dabei um idealisierte Abbildungen der Aufbauten handelt, zeigt das Beispiel des Festbuchs von 1549 für Karl V. und Prinz Philipp. Der Autor, Cornelis Grapheus, gibt an, dass ein starkes Gewitter die Aufbauten vor dem Einzug am 11. September 1549 teilweise zerstörte habe und andere nicht fertig gestellt werden konnten, siehe Sánchez Cano 2013, 133, Fußnote 67.

narrativer Drucke zur Ergänzung der Texte führte dazu, dass fortan auch die rituellen Handlungen des Einzugs selbst im Bild wiedergegeben werden konnten.[113]

Dass die Beschäftigung mit frühneuzeitlichen Festbüchern und ihren Druckwerken jedoch kritisch und unter bestimmten Voraussetzungen geschehen muss, hat die Forschung der letzten Jahre gezeigt. So hat Henri Zerner festgestellt, dass sich die Illustrationen der Bücher wiederum in zwei Gruppen separieren lassen. Zur ersten Gruppe zählt er diejenigen Bilder, auf denen die Organisatoren die Aufbauten und die zeremoniellen Ereignisse so darstellen ließen, wie sie in einem nicht erreichten Idealzustand hätten aussehen sollen. Die zweite Gruppe umfasst diejenigen Bilder, die bewusst adaptiert wurden, um die Aussage des Festes nachträglich zu verändern. Dadurch wurde das Festbuch zu einem Werk von „imagination and memory based on projects and past experience“[114]. Aus Zerners Analyse der Beschreibung vormoderner Festbücher und -drucke wird im Folgenden ein Aspekt gesondert hervorgehoben: die Funktion der nachträglichen Formierung von Erinnerung an das Geschehene und Gesehene durch Festbücher.

Zum Thema ‚Erinnerung‘ sei an dieser Stelle zuerst auf Ergebnisse der Erinnerungsforschung verwiesen. Dafür soll in einem ersten Schritt eine Aussage Maurice Halbwachs’ aufgeführt werden, welche sich auf unseren Themenkomplex städtischer Einzüge und ihrer Festbuchpublikationen zu beziehen scheint:

> Wir möchten wissen, ob man in eine Stadt zurückkehren oder dort zu sein sich einbilden kann, in der man schon einmal war, und dabei in dem Glauben sein kann, man befinde sich dort eben in der Zeit, in der man zum erstenmal [sic] hinkam, man erfahre die gleichen Empfindungen von Neugier und Erstaunen wie damals, ohne daß man bemerkt, daß man sie schon einmal empfunden hat.[115]

Halbwachs’ Aussage mag tatsächlich rein zufällig den Themenkomplex der Stadt und des ersten Eintreffens in diese anführen, doch damit ist sie besonders geeignet, um städtische Triumpheinzüge im Kontext von Erinnerung an diese zu befragen. Es geht um eben dieses Phänomen, dass das Eintreffen in die Stadt in Erinnerungen behalten und ein vergängliches Ereignis in die allgemeine Erinnerung festgeschrieben werden soll, hier durch die Form der Festbuchpublikation. Diese ‚allgemeine Erinnerung‘ kann dabei korrekter als ‚kollektives Gedächtnis‘ beschrieben werden. So zeigt Halbwachs’

113 Eine Analyse der Einfügung narrativer Drucke, ihrer Herkunft und Bedeutung in den Festbuchpublikationen ist Raband 2014.

114 Zerner 2004, 94 und vgl. ebd., 93–95.

115 Halbwachs 1966, 57.

Ansatz auf, dass die Gesamtheit der Erinnerung dieses „kollektive Gedächtnis“[116] erzeugt – im Sinne der *Blijde Inkomst* also die Festbücher als ‚Speichermedien' die Erinnerungen und Bedeutungen der Ereignisse dauerhaft festhalten.

Die *Blijde Inkomst* als zeremonielle soziale Praktik und ihre bild- und textgebundenen Repräsentationen dienen somit zur Aufrechterhaltung einer gemeinsamen, kollektiven Erinnerung, da durch die Festbücher festgeschrieben wurde, welche Aussagen der Feste erinnert werden sollten. Gleichzeitig wirkten die geformten Erinnerungen der Einzüge auf die Gestaltung zukünftiger Feste, so dass davon ausgegangen werden kann, dass jede ‚Erinnerung' der vorherigen Zeremonien direkt oder indirekt Aufbau, Struktur und Ablauf des neuen Ereignisses beeinflusste. In Verschränkung der Konzepte Maurice Halbwachs' sowie Aleida und Jan Assmanns zum „kollektiven Gedächtnis“ wird deutlich, dass dieses imaginäre ‚Erinnerungsgefäß' formiert, welche Riten und rituellen Praktiken in die Traditionen und die sozialen Abläufe einer Gesellschaft aufgenommen werden.[117]

Bezogen auf das hier zugrunde liegende Forschungsfeld der öffentlichen Zeremonien in der Frühneuzeit bedeutet dies, dass jedes stattgefundene Ereignis dieser Art a) einer gemeinsamen kulturellen Erinnerung und dem damit verbundenen Ritual entsprungen ist und b) das Festhalten dieses Ereignisses in Text und/oder Bild die Erinnerungswürdigkeit der Zeremonie in der Gesellschaft verankert. Dabei kann, so Staale Sinding-Larsen, durch den Einsatz von Bildern – sowohl während der Zeremonie als auch in der Erinnerungsschrift – von einer „effektiven Kommunikation“ der inhärenten Aussagen des Festes ausgegangen werden.[118] In diesem Zusammenhang ist auf die Forschungsergebnisse Mark Meadows zu verweisen, denn neben den Bildern, zu denen die *tableaux vivants* als ‚lebende Bilder' ebenfalls hinzuzuzählen sind, muss auch ihre architektonische Anbringung untersucht werden. So zeigte Meadow auf, dass der Einsatz serlianischer Architektur in den Festaufbauten der Niederlande im 16. Jahrhundert dazu diente, auf die eigene antik-römische Vergangenheit und somit antike Rhetorik zu verweisen: Die Architektur wurde so zum Vermittler zwischen gemaltem oder skulptiertem leblosen Bild wie auch der belebten Bühne und schuf Bezüge zwischen aktueller Politik und „shared past“[119].

116 Dieses Konzept wurde 1939 von Maurice Halbwachs in „La mémoire collective“ (auf Deutsch „Das kollektive Gedächtnis“, erschienen 1967) grundlegend beschrieben. Besonders Aleida und Jan Assmann (er vor allem zu ‚kulturellem Gedächtnis', siehe Assmann 1992) haben sich mit diesem Konzept in den letzten Jahrzehnten auseinandergesetzt. Aleida Assmanns grundlegender Text erschien 1999 unter dem Titel „Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses“ (Assmann 1999). Vgl. auch Assmann 2013.

117 Siehe Muir 2005, 3–5 und Jaritz 2012b, 2–3.

118 Im Original „effective communication“, Sinding-Larsen 2012, 24.

119 Green 2011.

Die Hauptfrage bei der Erforschung von Festbüchern ist daher genau diejenige, die Maurice Halbwachs oben stellte: In welcher Weise können Text und Bilder die Vorstellungskraft anregen, an einen Ort, in eine Stadt oder zu einem spezifischen Ereignis zurückzukehren und Vergangenes erneut zu erleben und zu fühlen? Diese den Objekten inhärente Kraft, durch lebhafte Bilder etwas Geschehenes neu in Erinnerung zu rufen, kann für das 16. Jahrhundert unter Rückgriff auf die rhetorische Qualität der *enargeia*, die Präsenz und Evidenz zu erzeugen vermochte, diskutiert werden;[120] auch Halbwachs rekurriert sehr wahrscheinlich auf diese in der Bild- und Literaturtheorie seit der Antike bekannte Theorie. Das Konzept der *enargeia* – die Qualität eines Redners, das Geschilderte lebendig und damit präsent erscheinen zu lassen – mag an dieser Stelle dazu genutzt werden, Fest wie Festbuch zu beschreiben. Es ist zu fragen, wie sowohl während des Einzugs als auch in den Stichen diese ‚Lebendigkeit' erzeugt wurde. Für das Fest selbst kann hier auf den Einsatz der belebten Bühnen verwiesen werden. So sollten die Schauspieler und Schauspielerinnen im Moment des Herantretens des zu begrüßenden Herrschers und seines „Erstarrens"[121] in Aktion treten und nun verlebendigt die Aussagen des Aufbaus vor Augen führen. In den Stichen der Festbücher muss dieses sodann durch das Gezeigte erzeugt werden, da die Figuren in einem spezifischen Moment der Vorstellung nun selbst ‚eingefroren' wurden. Wie die Aufbauten der *Blijde Inkomst* des Jahres 1594 auf den Erzherzog gewirkt haben und die auf den Bühnen in künstlerischer, rhetorischer wie architektonischer Form vorgebrachten Hoffnungen und Wünsche zur Grundlage des Handelns des Erzherzogs gemacht wurden, soll abschließend im vierten Kapitel untersucht werden.

Zum Ende dieses Kapitels möchte ich den Versuch unternehmen, mich der besonderen Qualität der *Blijde Inkomst* anzunähern und durch einen kurzen historischen Ablauf deutlicher zu zeigen, in welchem politischen, repräsentativen und künstlerischen Nexus die Einzüge Ernsts von Österreich zu verorten sind. Wichtig ist vor allem die Historizität der Festpublikationen, die in den Niederlanden nachweislich spätestens seit dem 14. Jahrhundert existieren. Die ältesten erhaltenen Exemplare waren als aufwendige Manuskripte in nur kleinen Stückzahlen für die lokalen Höfe hergestellt worden.[122] Die europäische Festbuchproduktion revolutionierte sich, nachdem das erste gedruckte Exemplar 1475 für die Hochzeit Costanzo Sforzas mit

120 Siehe u. a. von Rosen 2000, van Eck 2010, 651.

121 Siehe hierzu Fehrenbach 2013.

122 Zu den frühsten illustrierten und heute noch greifbaren Exemplaren gehört das 1496 geschaffene Manuskript für den Einzug Johannas I. von Kastilien (1479–1555), gen. Johanna die Wahnsinnige, in Brüssel zu Ehren ihrer Hochzeit mit Philipp I. von Spanien, gen. der Schöne. Das Manuskript

Camilla von Aragon in Vicenza erschienen war. Dieses prächtig gestaltete Buch, von dem für den Hof der Sforza auch eine Manuskriptversion geschaffen worden war, legte den Grundstein für die Verbreitung des Mediums in seiner reproduzierbaren Form.[123] Bis in die 1520er Jahre hatte das Festbuch dann ein „recognizable textual genre“[124] ausgebildet, das in ganz Europa dazu genutzt wurde, höfische Zeremonien und besondere städtische oder liturgische Ereignisse festzuhalten. In den Niederlanden wurde dieses Konzept im 16. Jahrhundert prominent bei Karl V. angewandt, als der junge Prinz 1515, damals als Erzherzog, offiziell in Brügge einzog.[125] Von der städtischen Regierung erwartet als ein „second Augustus […] who would restore […] prosperity“[126] war dieses Festbuch das erste gedruckte Exemplar einer *Blijde Inkomst* und begründete für die Niederlande die Funktion und Gestaltung dieses visuellen Speichermediums. Wie auch im Rest Europas blieben die Festbücher der niederländischen *Blijde Inkomst* bis auf seltene Ausnahmen die einzigen medialen Expressionen dieser Ereignisse.[127]

Neben dieser ersten im Druck festgehaltenen *Blijde Inkomst* von 1515 muss ein weiterer Einzug des 16. Jahrhunderts hervorgehoben werden, um die markantesten künstlerischen und technischen Entwicklungen des Mediums zu verstehen. Es handelt sich um das Festbuch für die *Blijde Inkomst* Kaiser Karls V. und seines Sohns Prinz Philipp von Spanien, welches zu Ehren des gemeinsamen Einzugs in Antwerpen 1549 angefertigt wurde. Es besticht zum einen durch seine umfangreichen Beschreibungen der Aufbauten und zum anderen durch die an italienische und niederländische Architekturtraktate angelehnten Holzschnitte der Festarchitekturen

befindet sich heute im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Berlin (Signatur 78 D 5), vgl. Herrmann 1914 und Bussels 2012, 214–215.

123 Watanabe-O'Kelly 2004, 6 und dort auch Fußnote 5. Zur Hochzeit von 1475 und den Publikationen siehe Bridgeman 2013.

124 Watanabe-O'Kelly 2004, 6.

125 Die Faksimile-Ausgabe des Buchs ist Anglo 1973. Eine vollständig kommentierte Bibliographie aller Triumpheinzüge in den Niederlanden ist Landwehr 1971.

126 Anglo 1973, 5.

127 So war es im Fall des Einzugs von 1549 in Antwerpen für Prinz Philipp von Spanien und Karl V. den Künstlern der Stadt, die an den Festarchitekturen mitgewirkt hatten, verboten worden, Abbildungen der Bogen und Bühnen zu machen oder Teile dieser zu verkaufen. Ein Fakt, der die offizielle Publikation der Stadt von Cornelius Grapheus zum einzigen verfügbaren Medium machte, um das Ereignis zu rekapitulieren und dazu führte, dass der Magistrat die Abbildungen und Beschreibungen in seinem Sinne beeinflussen konnte, vgl. Bussels 2012, 40. Ein seltenes Beispiel für eine Übertragung in ein anderes Medium – das Gemälde – ist der Einzug des Herzogs von Anjou in Antwerpen 1582. Für dieses Ereignis wurde vom Monogrammisten MHVH ein großformatiges Bild des Festeinzugs angefertigt, welches sich heute im Rijksmuseum in Amsterdam befindet (Inv. Nr. SK-A-4867). Es handelt sich um das einzige bekannte Beispiel eines Erinnerungsgemäldes für eine *Blijde Inkomst*.



3. Pieter Coecke van Aelst (Vorlage und Stecher), Triumphbogen der englischen Handelsnation, Holzschnitt, 29 x 22 cm, in: Grapheus 1550, K_{iiii} (recto), London, The British Library, Signatur C.75.d.15, p. 78. Image © The British Library, London.

(Abb. 3, 14, 25, 26). Diese Publikation hat das Erscheinungsbild und den Aufbau des süd-niederländischen Festbuchs – und damit auch der *Blijde Inkomst* selbst – nachhaltig beeinflusst.[128] Zudem wird der Einzug von 1549 für die Dynastie der Habsburger und die zukünftige Geschichte der Niederlande als wichtiges Ereignis betrachtet, handelte es sich doch um einen weiteren Schritt in der Teilung des Reichs Karls V.: Nachdem der Kaiser bereits im Jahr 1522 den Brüsseler Vertrag geschlossen hatte, welcher 1531 zur Wahl von Karls Bruder Ferdinand zum römisch-deutschen König führte, folgte 1549 mit der *Blijde Inkomst* die Übergabe der niederländischen Provinzen an Karls Sohn.[129] Faktisch erzeugte dies eine historisch besondere Zwischenposition für die Niederlande, da diese weiterhin zum Burgundischen Reichskreis zählten, jedoch nun von Spanien und nicht mehr vom Kaiser regiert wurden; ein Zustand, der auch in den Einzügen Ernsts von Österreich sichtbar wird. Diese Lösung sollte wohl dazu

128 Der Einfluss dieses Festbuchs für die nord- und südniederländische Kunst bleibt fast ein gesamtes Jahrhundert bestehen und wird auch in den nördlichen Provinzen als bewusste Motivquelle aus einer Zeit vor der Revolte genutzt; so z. B. am Grabmonument für Wilhelm von Oranien, siehe Scholten 2001, 78.

129 Den Eindruck, den diese *Blijde Inkomst* auf den jungen Prinzen gemacht haben muss, sieht Barbara von Barghahn im Grundriss des Klosterpalastes San Lorenzo de El Escorial gespiegelt: „the axial orientation of the entrance, court and basilica may reflect the Burgundian Tradition of the Blijde Incomst [sic]“, von Barghahn 1985, 54.



LIBRO TERZO CXIX

IMP. CAES. FL. CONSTANTINO MAX. P. F. AVGVSTO. S. P. Q. R. QVOD INSTINCTV DIVINITATIS MENTIS MAGNITVDINE CVM EXERCITV SVO TAM DE TYRANNO, QVAM DE OMNI EIVS FACTIONE VNO TEMPORE IVSTIS REMPVBLICAM VLTVS EST ARMIS ARCVM TRIVMPHIS INSIGNEM DICAVIT.

4. Unbekannter Stecher, Konstantinsbogen, Holzschnitt, 35,6 x 24,7 cm, in: Serlio 1544, 119, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Signatur C 6339-8-10 FOL RES, S. 199.
Image © Universitätsbibliothek Heidelberg.

dienen, für Philipp eine Möglichkeit zu schaffen, die Kaiserwürde trotz der Reichsteilung erhalten zu können und damit das imperiale Erbe des Vaters anzutreten.[130]

Die Bedeutung dieses Einzugs und der Reise des spanischen Prinzen in seine neuen Erblande unterstreicht deren mediale Dokumentation. Juan Cristóbal Calvete de Estrella (ca. 1520–1593), Begleiter des Prinzen in den Niederlanden, verfasste eine 1552 publizierte Beschreibung der Reisen Philipps und er schrieb ausführlich über dessen Einzug in die burgundischen Städte und die veranstalteten Feste.[131] Das offizielle Festbuch *Spectaculorum in Susceptione Philippi Hisp. Prin. Divi Caroli V. Caes. F. An. M.D.XLIX Antverpiae Aeditorum, Mirificus Apparatus*[132] war vom Stadtsekretär Cornelius Scribonius Grapheus (1482–1558) verfasst und mit Holzschnitten Pieter Coecke van Aelsts (1502–1550) illustriert worden. Veröffentlicht wurde das Buch 1550.[133] Coecke van Aelst, welcher zuvor die Traktate Sebastiano Serlios (1475–1554) ins Niederländische übersetzt hatte, entwarf die 1549 aufgestellte Festarchitektur

130 Dieses wurde im Besonderen im Brüsseler Trauerumzug Karls V. 1559 durch den spanischen König Philipp II. visualisiert, siehe Schrader 1999. Ariane Koller bereitet zurzeit eine neue Bearbeitung dieses Umzugs vor und stellt diesen demjenigen, den Ferdinand zu Ehren seines Bruders veranstaltete, gegenüber; für erste Ergebnisse des Projekts siehe Koller 2018.

131 Vgl. Laferl 2009. Siehe zum Einzug in Antwerpen Calvete de Estrella 1552, ab 220.

132 Grapheus 1550. Die wichtigsten Publikationen zum Einzug von 1549 sind Kuyper 1994, Meadow 1999a, Meadow 1999b, Bussels 2012, Göttler 2014a.

133 Neben der lateinischen Version gab man auch Texte auf Niederländisch und Französisch heraus.

in Antwerpen auf den Grundlagen der ihm verfügbaren Vorlagen des italienischen Architekten.[134] In den 29 Drucken, die wiederum nach Coecke van Aelsts eigenen Vorzeichnungen angefertigt wurden, wird die Nähe zu Serlio und dessen italienischen Architekturtraktaten deutlich (Abb. 3, 4). Aufriss, Grundriss und Maßangabe zeigen die Aufbauten in einem vom Stadtraum losgelösten ‚white space', lediglich der Schattenwurf verankert sie im Raum. Es werden folglich weder Stadtraum noch Teilnehmende oder Betrachtende integriert, Staffagepersonen fehlen ebenfalls. Sukzessive beginnen diese Elemente dann in den nachfolgenden Festbüchern zu erscheinen, so dass von einer sich erhöhenden Narrativität der Drucke ausgegangen werden kann.[135]

In der Folge des oben genannten Einzugs Karls in Brügge 1515 fanden in den Niederlanden bis 1636, dem vorläufigen Ende der langen Tradition der *Blijde Inkomst*, über zehn dieser Zeremonien statt, für fast alle wurden illustrierte Festbücher angefertigt. Bei diesen handelte es sich um:

1515: Erzherzog Karl (V.) (Brügge)
1549: Prinz Philipp von Spanien und Kaiser Karl V. (Antwerpen)
1578: Erzherzog Matthias von Österreich (Brüssel)
1582: Prinz François-Hercule de Valois von Frankreich (Antwerpen, Gent)
1586: Robert Dudley, Earl of Leicester (Den Haag)
1594: Erzherzog Ernst von Österreich (Brüssel, Antwerpen)
1596: Erzherzog Albrecht von Österreich (Brüssel)[136]
1599: Erzherzog Albrecht und Erzherzogin Isabella (gesamte Span. Niederlande)
1635/36: Kardinalinfant Ferdinand von Spanien (Antwerpen, Gent)

Die hier aufgeführte Liste macht deutlich, dass für das 16. und 17. Jahrhundert die *Blijde Inkomst* aufgrund wechselnder politischer Machtstrukturen – vor allem zwischen 1578 und 1599 – zu einem integralen Bestandteil visueller Kultur in den Niederlanden geworden war. Die Bevölkerungen Antwerpens (5 Einzüge), Brüssels (4 Einzüge) und Gents (3 Einzüge) wurden konstant mit dieser zeremoniellen und öffentlichen Machtübernahme konfrontiert und waren, so ist anzunehmen, vor allem zum Ende des 16. Jahrhunderts von den Architekturen, *tableaux vivants* oder großen Wagen weniger beeindruckt als noch ein halbes Jahrhundert zuvor, als dieses Fest

134 Zur Bedeutung serlianischer Architektur in den Niederlanden und Coecke van Aelsts Übersetzung von Serlio 1544 siehe Rosenfeld 1978, Meadow 1995, Meadow 1999a, Meadow 1999b sowie Bussels 2011, 243 und Bussels 2012, 22–24.

135 Siehe Raband 2014.

136 Dieser Einzug hat kein Festbuch erhalten.

traditionell ein Mal pro Generation – so zum Beispiel 1515 und nachfolgend erst wieder 1549 – stattfand. Die Zäsur des Alltags, die durch diese Einzüge gesetzt wurde, darf dennoch nicht außer Acht gelassen werden. Dieser Umstand ist von Catherine Bell als „ritual density“[137] beschrieben und analysiert worden. Bell macht deutlich, dass Häufigkeit und Wiederholung von Ritualen grundlegende Parameter zur Analyse eines einzelnen Rituals sind, so dass die *Blijde Inkomst* von 1594 aufgrund der Vielzahl von vorherigen Einzügen in einem anderen Geflecht lokaler Geschichte und Kunstproduktion analysiert werden muss als der Einzug des Jahres 1549.[138] Die *Blijde Inkomst* bzw. ihre Organisatoren waren daher 1594 im Besonderen gefordert, ein Fest und dessen Abbild in Buchform zu schaffen, das nicht nur den einziehenden Statthalter Ernst von Österreich ansprach, sondern auch die Bevölkerungen der Städte, welche durch die hohe Frequenz der *Blijde Inkomst* bereits über großes Vorwissen und damit auch Erwartungen verfügten.

Auch ist es wichtig zu verstehen, dass die Einzüge von 1594 und ihre Festbücher für die Habsburger wichtige ‚Marker‘ darstellten, um über die Stadt- und Landesgrenzen hinaus ihre neue und alte Regentschaft sichtbar zu machen, da es sich um die ersten offiziellen Festbuchpublikationen handelte, die nach der Rückeroberung der südlichen Provinzen 1585 geschaffen wurden.[139] Die Festbücher der Ernst-Einzüge sind visuelle Höhepunkte der Konsolidierung der Machtstrukturen in den Niederlanden, so dass die ephemeren Dekorationen in einem besonderen Geflecht politischer wie künstlerischer Parameter zu situieren sind. Dieses vorzustellen ist Aufgabe der folgenden Kapitel.

137 Bell 1997, 173.

138 Siehe ebd., 173–209.

139 Es haben 1585 in Brüssel und Antwerpen zwar Ankunftszeremonien stattgefunden, diese wurden jedoch aufgrund der kriegerischen Eroberungen der Städte nie als offizielle *Blijde Inkomst* behandelt. Folglich sind keine Festbücher angefertigt worden. Für den Einzug in Antwerpen gab die Hogenberg-Werkstatt einen Stich (Abb. 18) mit dem Einzug Alessandro Farneses in die Stadt heraus. Auf diesem erkennt man, dass 1585 der *ommegangen*-Wagen des Elefanten aufgestellt worden war und auf dem Marktplatz Skulpturen standen. Bei diesen handelte es sich um die Serie der *Sieben Planetengötter und Bacchus* des Jacques Jong(h)elinck, siehe Buchanan 1990a, 104–105.

2. Brüssel: Der Triumph der Habsburger

Ernst von Österreich verließ den habsburgischen Familiensitz in Wien – nach der Übergabe seiner Ämter als Statthalter und Führer der kaiserlichen Truppen an den jüngeren Bruder Matthias – in Richtung der Niederlande am 12. September 1593.[140] Er reiste via Nürnberg, Würzburg, Frankfurt und Lüttich nach Brüssel, welches er am 30. Januar 1594 zur Zeremonie der *Blijde Inkomst* erreichte.[141] An diesem Tag trat der Erzherzog öffentlich sichtbar sein neues Amt des Statthalters der Niederlande an und wurde darüber hinaus in das kulturelle Erbe der Herzoge von Brabant und Burgund eingereiht. Dafür wurde der neue Statthalter in eine von den Städten entworfene dynastisch-historische lokale wie globale Geschichte eingebettet. Anhand der vollständigen und detaillierten Untersuchung der Drucke des Brüsseler Festbuchs für die *Blijde Inkomst* Ernsts von Österreich wird gezeigt, welche Vorstellungen mit der Statthalterschaft des Erzherzogs verknüpft wurden und auf den Straßen und Plätzen der Residenzstadt visualisiert worden sind. Die Ergebnisse dienen als Grundlage, um den zweiten Einzug in Antwerpen (Kap. 3) besser einordnen zu können, da beide Einzüge im Sinn des politischen Zeremoniells als Einheit verstanden werden müssen.

140 Haupt/Wied 2010, 209. Zur fürstlichen Reise in der Frühen Neuzeit siehe Boecker 2005.
141 Haupt/Wied 2010, 219.

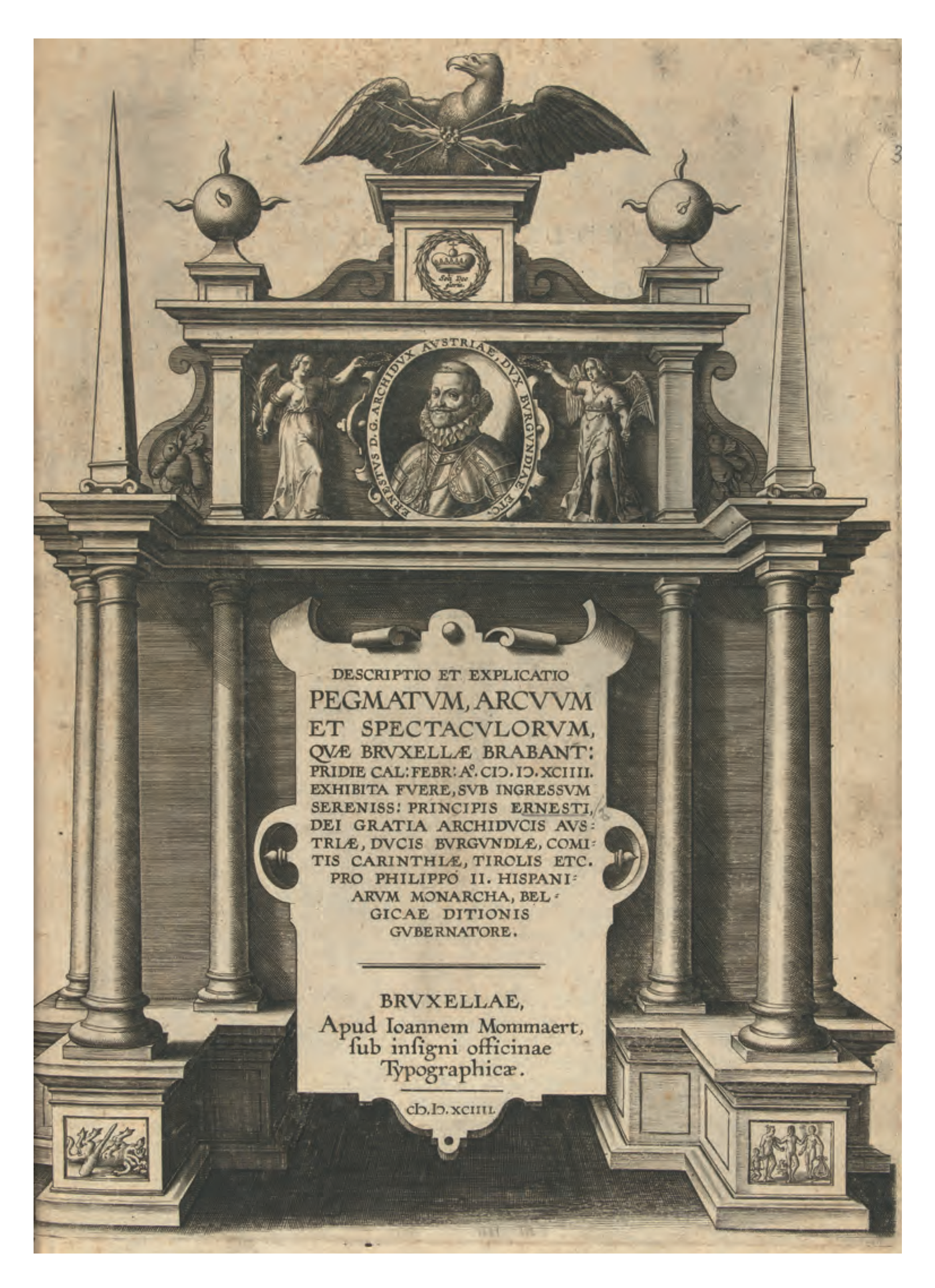
2.1. Das Festbuch

Von der Ankunft des Erzherzogs in Brüssel berichtet das zur Erinnerung an diese *Blijde Inkomst* geschaffene Festbuch, welches noch im gleichen Jahr gedruckt wurde. Auf Latein verfasst erschien das Buch unter dem Titel *Descriptio et Explicatio Pegmatum, Arcuum et Spectaculorum* […] im Verlag des Johannes Mommaert (Abb. B-1).[142] Als Autor, dessen Name auf dem Titelblatt traditionell nicht genannt wurde, wird im Folgenden ein anonymer Stadtschreiber angenommen;[143] in Kapitel 4.1. folgen die eigenen Überlegungen zu Herkunft und Gestaltung des Frontispiz'. Alle herangezogenen Ausgaben des Buches zeugen von der gleichen hohen Qualität.[144] Diese aufwendige Festpublikation wurde dabei zuletzt von Margit Thøfner als „the most luxurious festival book ever commissioned by the city of Brussels in the

142 Auf Latein verfasst und in keiner landessprachlichen Fassung verfügbar, richtete sich der Text (Anonym 1594) an ein ausgewähltes und elitäres Publikum, vgl. Thøfner 2007, 171. Thøfner belegt dieses anhand der Besitzer der von ihr konsultierten Ausgaben des Buches. Sie listet dabei Karel van Mechelen, einen Antwerpener Bürgermeister. Im Rahmen der eigenen Nachforschungen konnte ein Band mit beiden Einzügen dem unbekannten Kapitän Michiel aus Antwerpen zugeordnet werden, bei dem es sich sehr wahrscheinlich um einen Militär- bzw. Waffengildenkapitän handelte (Königliche Bibliothek Brüssel, Signatur VB 10.538 C1 und C2). Ebenfalls kann darauf verwiesen werden, dass ein Exemplar des Antwerpener Festbuchs im Plantin-Moretus-Museum aus dem Besitz des Kartographen Abraham Ortelius stammte (Signatur A 941), welches er mit Korrekturen versehen hat. Siehe zum Thema des Sammelns frühneuzeitlicher Festbücher Raband 2018.

143 Es konnte bisher nicht herausgefunden werden, wer der Autor dieses Textes ist. Grund dafür sind die Kriegsschäden der Brüsseler Archive, durch die viele Dokumente von vor 1600 unwiederbringlich verloren sind. Henne/Wauters 1969, Bd. 2, 13, und Demeter/Paredes 2013, 83, gehen davon aus, dass Philippe Numan als Autor des Buchs angenommen werden kann. Grundlegend für diese Annahme ist seine Beschäftigung für die Einzüge Albrechts 1596 und 1599 und dass er im Jahr 1594 eine Zahlung durch den Magistrat erhalten hat. Margit Thøfner stellt dieses in Frage und bleibt bei der Angabe des Autors bei „Anonymous“, Thøfner 2007, 170–171. Da keine eindeutige Aussage getroffen werden kann, folge ich Thøfner.

144 Die Untersuchung der Wasserzeichen des Papiers zeigte, dass es sich bei allen Exemplaren um zeitgenössisches und regionales Papier handelt, da Kupferstiche – beispielsweise von Lucas van Leyden – ein ähnliches, fischartiges Wasserzeichen aufweisen. Dafür wurde die Watermarks Database des Dutch University Institute of Art History in Florenz konsultiert, siehe www.wm-portal.net (18.9.2018) und dort unter der Kennnummer DE-KKDD-C2729. Gebrauchsspuren der Bücher lassen zudem auf eine rege Nutzung der Objekte seit dem 16. Jahrhundert schließen. Unterschiede in der Farbintensität der Drucke legen zudem die Vermutung nahe, dass es sich um eine größere Auflage handelte und die Kupferplatten häufig abgezogen wurden. Die Ausgabe, die zu dieser Annahme führt, ist das oben aufgeführte Exemplar des Antwerpener Kapitäns Michiel, dessen Drucke deutlich dunkler ausfielen.



ERNESTVS D.G. ARCHIDVX AVSTRIAE, DVX BVRGVNDIAE ETC.

DESCRIPTIO ET EXPLICATIO
PEGMATVM, ARCVVM
ET SPECTACVLORVM,
QVÆ BRVXELLÆ BRABANT:
PRIDIE CAL: FEBR: A°. CIƆ. IƆ. XCIIII.
EXHIBITA FVERE, SVB INGRESSVM
SERENISS: PRINCIPIS ERNESTI,
DEI GRATIA ARCHIDVCIS AVS:
TRIÆ, DVCIS BVRGVNDIÆ, COMI:
TIS CARINTHIÆ, TIROLIS ETC.
PRO PHILIPPO II. HISPANI:
ARVM MONARCHA, BEL:
GICAE DITIONIS
GVBERNATORE.

BRVXELLAE,
Apud Ioannem Mommaert,
ſub inſigni officinae
Typographicæ.

cIↄ.Iↄ.XCIIII.

B-1: Unbekannter Künstler, Titelblatt zu Anonym 1594, Kupferstich, 34,3 x 25 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-1. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

early modern period“[145] beschrieben; durch diese Gestaltung unterscheidet sich die Publikation deutlich von ihren Vorgängern.[146]

Dem auf Latein verfassten und damit nur einem gelehrten Publikum verständlichen Text, der insgesamt vierzig nicht durchgängig nummerierte Textseiten umfasste, wurden ein Frontispiz und 25 Stiche (Abb. B-1 bis B-26) beigegeben.[147] Der Band folgt konstant einem einheitlichen Aufbau: Nach einer kurzen Einleitung, in der darauf verwiesen wird, dass alle Figuren auf den Festapparaten (Bühnen und *tableaux vivants*) lebende Personen waren, und der Beschreibung der Ankunft des Erzherzogs, finden sich auf den linken Buchseiten die Beschreibungen von Standort und Form des ephemeren Aufbaus sowie dessen Inschriften; auf die nebenstehenden rechten Buchseiten wurden die entsprechenden Illustrationen gedruckt. Das Buch wurde folglich bewusst so konzipiert, dass Text und Bild vergleichend betrachtet bzw. gelesen werden können und sich direkt ergänzen. Die eher kurzen Beschreibungen unterstreichen die zentrale Rolle der Abbildungen.[148]

Oft wurden zudem parallel zur offiziellen Buchpublikation (unbebilderte) Beschreibungen auf Niederländisch publiziert, um eine Version in einer Landessprache vorliegen zu haben, die von einem breiteren Publikum rezipiert werden konnte.[149] Für den Brüsseler Einzug erschien daher 1594 im gleichen Verlag (J. Mommaert), und vermutlich aufgrund der Kürze und dem Fehlen von Drucken noch vor der offiziellen Publikation, ein Büchlein von Jan Baptist Houwaert mit den Beschreibungen des Einzugs.[150] Margit Thøfner geht so weit, die offizielle Festbuchpublikation von 1594 als „simply a luxury version“[151] von Houwaerts Ausgabe zu beschreiben. Eine partielle Übersetzung des lateinischen Festbuchtextes auf Niederländisch erschien im Jahr 1670. Der Autor Jacques Stroobant veröffentlichte unter dem Titel *Brusselsche*

145 Thøfner 2007, 170. Das letzte Festbuch, das zuvor in Brüssel erschienen war, ist das für den Einzug von Ernsts jüngerem Bruder Matthias, der 1578 ohne Zustimmung Philipps II. und Kaiser Rudolfs II. von Wilhelm von Oranien die angebotene Statthalterschaft/Regentschaft über die Niederlande annahm und daraufhin in Brüssel einzog. Das Buch (Houwaert 1579) hat ein kleineres Format mit Holzschnitten und ist im Rijksmuseum in Amsterdam in einer handkolorierten Fassung erhalten, siehe Abb. 6.

146 Am deutlichsten wird dieses, wenn das Festbuch von 1594 mit demjenigen für den Einzug von 1578 (Houwaert 1579) verglichen wird.

147 Es folgen danach zwei kurze Akrosticha, welche – so auf dem letzten Blatt vermerkt – von Petri de Groote und Petrus Vinck verfasst wurden.

148 Margit Thøfner hat diese Nebeneinanderstellung von Text und Bild für das Antwerpener Festbuch im Besonderen analysiert, siehe Thøfner 1999a, 4.

149 Siehe Thøfner 2007. Eine Biographie des Jean Baptist Houwaert findet sich in der Datenbank der *digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren* unter http://www.dbnl.org/tekst/knuv001hand02_01/knuv001hand02_01_0006.php (18.9.2018).

150 Siehe Houwaert 1594.

151 Thøfner 2007, 171.

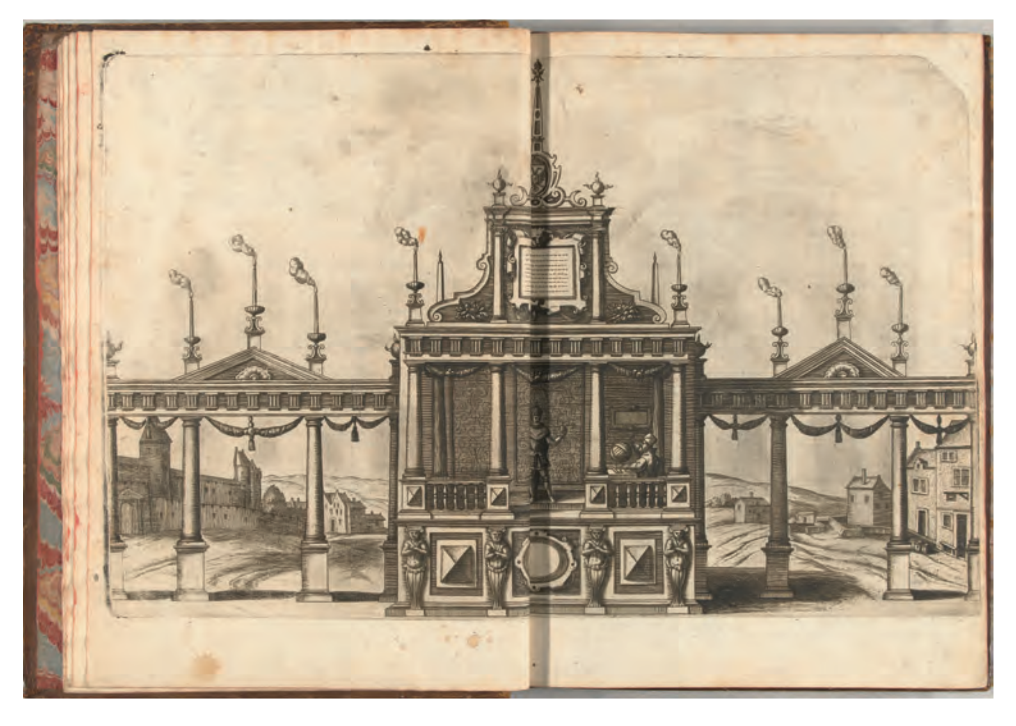


B-2: Unbekannter Künstler, Ankunft Erzherzog Ernsts am Leuven-Tor in Brüssel, 1594, Radierung, 36 x 53 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-2. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

eer-triumphen: Dat is eene waerachtighe beschreijvinge van alle de hertoghlijcke huldinghen, der keyseren, koninghen, konighinnen, hertoghen en princen inne-komsten, vreugde-fessten en tournoy-spelen […] eine Sammlung aller Einzüge und Feste in Brüssel, beginnend im frühen 16. Jahrhundert. Auf sieben Seiten fasst er den Einzug des „Arsch Hertogh Ernestus van Oostenrijck" zusammen und übersetzt dabei in Teilen den Wortlaut des offiziellen Festbuchs.[152]

Die Stiche des Buchs, für die bisher kein Entwurfszeichner oder Stecher bekannt ist, präsentieren die Aufbauten detailreich und geben so den Einzug anschaulich wieder. Interessant ist die jeweilige Betrachterperspektive, die in den Drucken wohl bewusst nicht einheitlich gestaltet wurde. Der erste Stich (Abb. B-2) zeigt den Einzug des

152 Stroobant hat den Text des offiziellen Festbuchs in weiten Teilen übersetzt, wobei die übersetzten Teile durch Kursivierung deutlich hervorgehoben sind. An anderen Stellen paraphrasiert der Autor die Geschehnisse nur kurz; die lateinischen Inschriften an den aufgebauten Festapparaten fehlen bei ihm. Für eine umfassende französische Übersetzung dieser Inschriftentexte habe ich Dr. Cecilia Paredes zu danken, welche mir die für ihre Publikation zum Ernst-Einzug (Demeter/Paredes 2013) angefertigten und unpublizierten Texte freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.



B-3: Unbekannter Künstler, Bühne mit König Rudolf I., 1594, Kupferstich, 32,3 x 50,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-5. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Erzherzogs und seiner Gefolgschaft aus einer stark erhöhten Ansicht. Diese ändert sich beim ersten ephemeren Aufbau (Abb. B-3). In einer Lesart von links nach rechts folgen die weiteren Stiche dem Geschehen aus einer zentralen und leicht erhöhten Perspektive. Dieses Schema wird nur für die Darstellung der Grand-Place unterbrochen, wenn zwei doppelseitige Stiche – erneut aus der Vogelperspektive – den gesamten Platz sichtbar werden lassen (Abb. B-12, B-14), bevor wieder zur vorherigen Ansicht zurückgekehrt wird. Bis auf ebendiese herausstechende Vogelschau auf das Rathaus sind alle Abbildungen dem realen Einzugsdekorum nachempfunden und zeigen kein Publikum vor oder neben den Aufbauten. Aus diesem Umstand ergibt sich die Annahme, dass alle Ephemera aus der Betrachterperspektive eines Beteiligten der Prozessionsgruppe – nämlich derjenigen des Erzherzogs – gezeigt werden. Dies mag unter Rückbezug auf das rhetorische Konzept der *enargeia* dazu gedient haben, eine visuelle Verbindung zwischen dem zentralen Adressaten des ‚eigentlichen' Einzugs und den Adressat_innen, Betrachter_innen und Leser_innen des Festbuchs herzustellen. Erneut sind es nur die Drucke der Grand-Place, dem Zentrum der städtischen Verwaltung, die das Zeitkontinuum der Druckserie unterbrechen. Dort

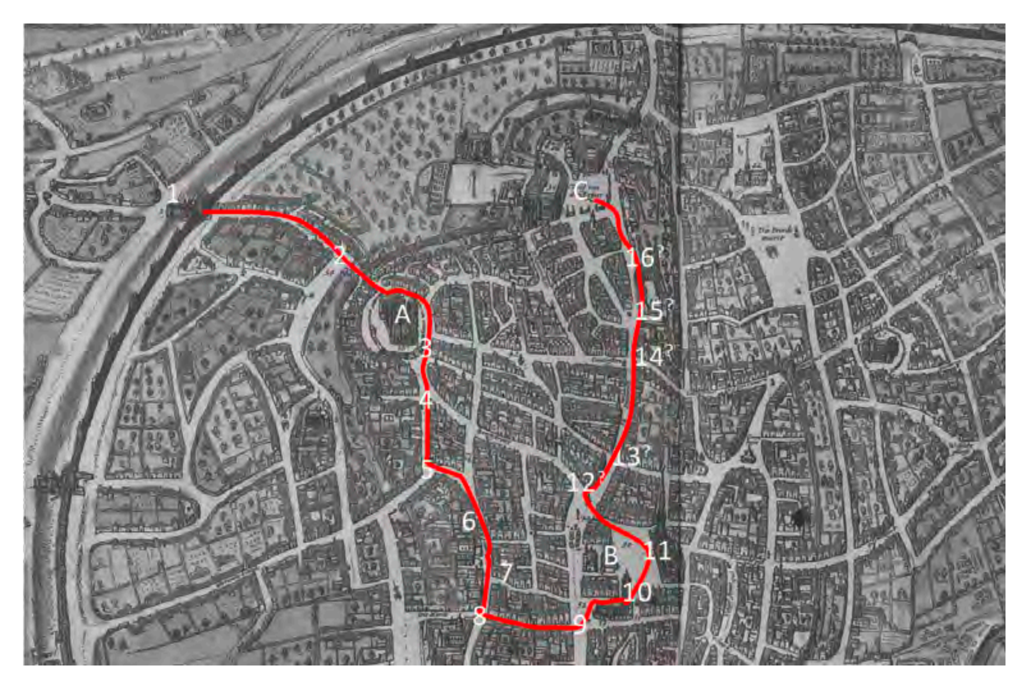
erscheinen Figuren entlang der ephemeren Kolonnaden, wodurch deutlich gemacht wird, dass der abgebildete Zeitpunkt nicht demjenigen des Einzugs entspricht. Als Grund hierfür kann eine Hervorhebung der lokalen Verwaltung der Stadt – in Form des Rathauses – angenommen werden. Dieser deutliche Perspektiv- wie Zeitwechsel unterstreicht die Kernaussage des Einzugs als Wechselspiel und Aushandlungsprozess zwischen Stadt (bzw. kommunaler Selbstverwaltung) und Fürst.

Als letzte Besonderheit innerhalb der niederländischen Festbuchtradition schließt die Publikation mit einem ausklappbaren, vierteiligen Stich der Prozessionsgruppe (Abb. B-23 bis B-26), der auf die großformatigen Prozessionsbilder der Werkstatt des Nicolaus Hogenberg (1500–1539) zu verweisen scheint.[153] Diese als separate Serie zu bezeichnenden Stiche zeigen, wie die Gruppe um den Erzherzog das Tor des Coudenberg-Palasts erreicht und die Reihenfolge der Teilnehmer, da Namen bzw. Gruppenbeschreibungen als Eintragungen über ihnen erscheinen. Der Erzherzog, der bisher nur auf dem ersten Druck zu sehen war, folgt auf dem letzten Blatt in Begleitung seines Cousins Ernst von Bayern (1554–1612), Kurfürst von Köln und Bischof von Lüttich. Auf diese Weise bildet die Figur des Erzherzogs selbst die Klammer der Druckserie und damit des gesamten Festbuchs.

2.2. Die Stadt inszeniert die Dynastie

Zur ersten Gruppe der für den Brüsseler Einzug zu besprechenden Aufbauten gehören die zehn dynastischen *tableaux vivants* (Abb. B-3–B-8, B-17 und B-18 sowie B-20–B-22), die entlang der Prozessionsroute aufgestellt worden waren (Abb. 5). Die aus neun Bühnen und einem Bogen bestehende Gruppe zeigt für alle Aufbauten unterschiedlich gestaltete Architekturen und Dekorationen, so dass kein Aufbau dem anderen gleicht. Kohärent war hingegen das Thema der Ephemera, da auf bzw. in ihnen alle Könige und Kaiser – inklusive einer Kaiserin – der Dynastie der Habsburger präsentiert wurden. Die Brabanter Stadt Brüssel hatte sich folglich, so die erste Annahme, dagegen entschieden, ein ‚lokales' Thema für den Einzug aufzurufen. Das Präsentieren einer ‚lebenden' Ahnengalerie, die für keinen anderen Einzug in den Niederlanden beschrieben werden kann und so von der Besonderheit und Alleinstellung dieses Einzugs zeugt, nutzte die Stadt für die Lobpreisung des neuen Statthalters. Dass sich jedoch eine deutlich auch auf Brüssel bezogene Aussage hinter dieser Serie ephemerer Aufbauten verbarg, wird im Folgenden gezeigt.

153 Gemeint ist hier der von Margarete von Österreich in Auftrag gegebene vierzigteilige Zyklus der Prozessionsgruppe (*Cavalcata*) zur Krönung ihres Neffen Karl V. in Bologna 1530.

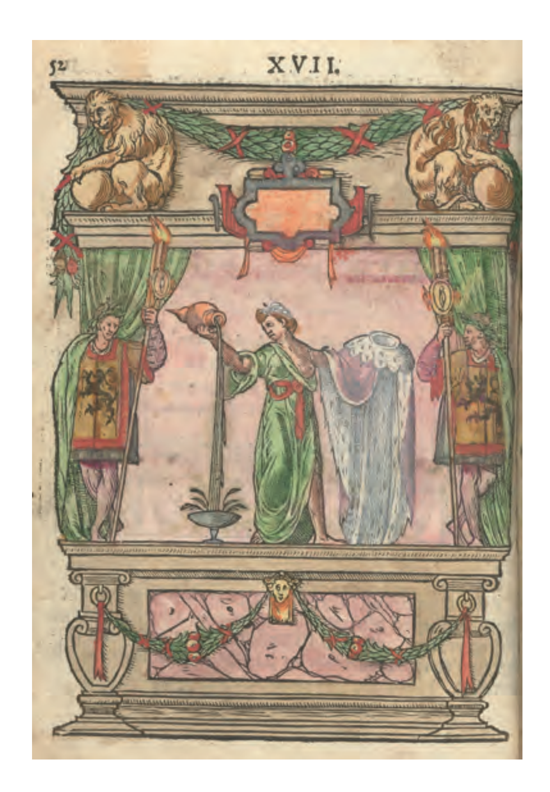


5. Detail von Frans Hogenberg, Plan der Stadt Brüssel mit eigenen Einfärbungen und Einzeichnungen auf Grundlage von Anonym 1594 und Demeter/Paredes 2013, Radierung, Größe des Originals 46 x 34 cm, in: Georg Braun, *Civitates Orbis Terrarum*, Köln: ohne Verlag 1572–1576, Band 1, 14. Image © http://historic-cities.huji.ac.il/belgium/brussels/maps/braun_hogenberg_I_14_b.jpg (12.12.2018).

Bildlegende

A: St. Michael und St. Gudula Kirche
B: Grand-Place mit dem Brüsseler Rathaus
C: Coudenberg-Palast

1: Leuven-Tor
2: Bühne mit Rudolf I.
3: Bühne mit Albrecht I.
4: Bühne mit Friedrich I.
5: Bühne mit Albrecht II.
6: *Bühne der Siebzehn Provinzen*
7: Bühne mit Friedrich III.
8: Bogen mit Maximilian I. u. Maria v. Burgund
9: *Tableau vivant* mit dem Musenberg
10: Triumphbogen mit Bruxella
11: Bühne der *Gloria*
12[?]: Triumphbogen mit Ernst als Retter der *Belgica*
13[?]: Bühne mit Karl V.
14[?]: *Tableau vivant* mit der Schmiede des Vulkan
15[?]: Bühne mit Maximilian II.
16[?]: Bühne mit Rudolf II.



6. Antoni van Leest (Stecher), Bühne der Bellona für die *Blijde Inkomst* Erzherzog Matthias' von Österreich in Brüssel, handkolorierter Holzschnitt, 15,5 x 11,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-B-FM-002-17. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.

Die Form der Bühnen und die Idee, diese zentral im Einzug zu nutzen, ist für Brüssel bereits für den Einzug des Erzherzogs Matthias von Österreich, der im Januar 1578 ähnlichen *tableaux vivants* gegenüberstand, festzustellen. Damals waren allerdings auf den Bühnen keine Vorfahren des Habsburgers zu sehen gewesen, sondern personifizierte weibliche Tugendallegorien und mythologische Kriegsgöttinnen, wie etwa Bellona (Abb. 6). Die Schauspielerinnen überreichten dabei Matthias Teile einer Paraderüstung – eine von ihnen hielt sogar ein neues, gerüstetes Pferd bereit – und so erschien der Erzherzog am Ende seiner *Blijde Inkomst* in einer vollkommen neuen, hiesigen Rüstung. Er war so von den Niederländern in eine neue Identität gekleidet worden – hatte er sich doch seiner habsburgischen Gewandung entledigt – und war entsprechend äußerlich wie innerlich gewappnet, neben Wilhelm von Oranien die Absetzung des eigenen Onkels, Philipps II., als Regent der Niederlande durchzusetzen.[154] Bei Ernst ist keine solche Umkleidung und ‚Neuidentifikation' vollzogen worden. Vielmehr sah die Dekoration der dynastischen Bühnen vor, für Ernst und die Niederlande eine bereits existierende gemeinsame Identität zu präsentieren, die

154 Siehe Houwaert 1579 und Thøfner 2007, 116–124.

in einer „shared past“ ihren Ursprung hatte. Dieses in der Einleitung angesprochene Konzept sollte hier prominent in den Fokus der Dekoration gesetzt werden, indem die Stadt Brüssel gezielt auf die gemeinsame Herkunft aus dem römisch-deutschen Kaiserreich verwies.

Bevor Erzherzog Ernst die Stadt betrat und die erste der zehn Bühnen sah, wurde er, wie es Tradition war, vor der Stadtmauer am Leuven-Tor im Nordwesten Brüssels vom Magistrat und den Vertretern der städtischen Waffen- und Schützengilden empfangen. Dieses erste Aufeinandertreffen mit der Begrüßung des neuen Statthalters wurde im ersten Druck des Festbuchs festgehalten (Abb. B-2).[155] Im Bild erkennt man aus einer erhöhten Perspektive die Gruppe berittener Männer um den Erzherzog, der in der Bildmitte erscheint. Wie dieser Druck und die vierteilige Serie am Buchende belegen, wurde der Erzherzog von Ernst von Bayern begleitet. Die beiden Cousins – Ernst von Bayern war der Sohn Wilhelms V. von Bayern und Annas von Österreich, Erzherzog Ernsts Tante – sind hier fast identisch dargestellt worden, lediglich die zentrale Position des Erzherzogs und die von hinten zu erkennende Collane des Ordens vom Goldenen Vlies lassen eine eindeutige Identifikation zu. Zur Rechten der beiden Männer erkennt man eine Gruppe aus einem Unterstand herauseilen, der Mann zuvorderst hat bereits seinen Hut gelüftet, die Hand auf die Brust gelegt und wird im Moment der Begrüßung des Erzherzogs gezeigt; die beiden Adligen zu Pferd erwidern beides. Es handelte sich bei dieser Seitengruppe um den Brüsseler Magistrat, welcher den Erzherzog mit einer – so das Festbuch – lateinischen Willkommensansprache begrüßte, auf die der neue Statthalter – ebenfalls auf Latein – antwortete.[156]

Vor Ernst und der hinter ihm reitenden Gefolgschaft erscheint im Druck beinah monumental das Leuven-Tor als Teil der mittelalterlichen Stadtbefestigung.[157] Vor dem Torbogen, durch den man bereits die ersten Männer hindurchreiten sieht, wurde ein ephemerer Portikus errichtet. Darin erscheinen sechs Männer, die auf Schalmeien spielen.[158] So zeigt sich auf diesem Druck bereits ein erster ephemerer Aufbau im Stil einer Renaissancearchitektur, die hier dazu eingesetzt wurde, den mittelalterlichen Stadtmauerturm angemessen zu schmücken und damit für dieses Ereignis zu

155 Siehe Anonym 1594, 3–8, Stroobant 1670, 31 und Thøfner 2007, 171–172.

156 Siehe Anonym 1594, 4 und Stroobant 1670, 31.

157 Im Festbuch werden die Mäntel als rot und weiß, den Farben Österreichs, beschrieben, siehe Anonym 1594, 3 (o. S.).

158 Auf die Bedeutung von Musik, der wahrscheinlich ephemersten Kunstform dieser Einzüge, hat zuletzt Louis P. Grijp verwiesen und hervorgehoben, dass die städtischen Musiker (Trompeter und andere Blasinstrumentenspieler) für die *Blijde Inkomst* meistens besonders hoch entlohnt wurden, da sie an den wichtigsten Stationen des Einzugs nacheinander auftraten, siehe Grijp 2013. Eine frühere Publikation zum Thema ist Wind 1987.



7. Frans Hogenberg, Ankunft Matthias' von Österreich in Brüssel, 1578, handkolorierte Radierung, 26,7 x 36,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-2009-770. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.

‚optimieren'.[159] Insgesamt macht der erste Stich deutlich, dass es sich hier um eine „Schlüsselstelle"[160] des Einzugs – hier wurde zwischen dem äußeren und dem inneren Stadtraum vermittelt – handelte. Durch das Heraneilen des Magistrats und die Präsentation städtischer Wehrhaftigkeit durch die Waffengilden wurde angezeigt, dass der Einzug vor allem eine städtische Zeremonie war, die von allen Brüsseler Ständen und Gilden unterstützt wurde.[161]

Für diesen wichtigen Druck kann zudem eine lokale Vorlage angeführt werden, welche zwei Jahrzehnte zuvor entstanden war, und auf die die Organisatoren im Jahr 1594 reagiert zu haben scheinen. Der kolorierte Stich (Abb. 7) des Frans Hogenberg (1535–1590) wurde zu Ehren der *Blijde Inkomst* Matthias' von Österreich angefertigt

159 Dieses Konzept der Gebäudeoptimierung durch ephemere Vorbauten wurde wahrscheinlich am aufwendigsten 1549 für den Einzug Karls V. und Prinz Philipps in Antwerpen ausgeführt, als die Organisatoren dem mittelalterlichen und baufälligen Rathaus eine neue Fassade mit großer Halle vorblendeten, siehe Kuyper 1994, Bd. 1, 67–71.

160 Lampen 2009, 2.

161 Angelika Lampen hat die besondere Bedeutung des Durchreitens des Stadttores für das mittelalterliche Reich herausgearbeitet und ist dabei zu wichtigen, allgemeingültigen Ergebnissen zu diesem Thema gekommen, siehe ebd.

und zeigt den Erzherzog im identischen Moment der Ankunft vor dem Brüsseler Leuven-Tor im Jahr 1578. Aus einer ähnlichen Perspektive sehen wir die Gefolgschaft Matthias', der hier zentral im Vordergrund erscheint und durch die Inskription seines Namens deutlich zu erkennen ist. Neben ihm reitet der politische Machthaber, Wilhelm von Oranien, vor ihnen Graf Philip von Egmont (1558–1590). Der Brüsseler Stadtrat ist hier nicht gezeigt, lediglich eine Gruppe von Männern, Frauen und Kindern am linken Bildrand, welche stellvertretend für die Stadtbevölkerung zu stehen scheint. Wichtig ist hier, dass die fernere und tiefere Perspektive und der größere Bildausschnitt dazu genutzt wurden, die Brüsseler Kirchtürme prägnant rechts und links neben dem Tor zu präsentieren; das Gebäude weiter zur Rechten, direkt unter dem Wort *BRVSSELL,* wird eine vereinfachte Darstellung des Rathauses sein, so dass auch das politische Zentrum aufgerufen wurde. Der hier gewählte Bildaufbau führt dazu, dass die Stadt selbst stärker in den Fokus des Stichs rücken konnte und so Wehrhaftigkeit, städtische Selbstverwaltung und Religionsausübung hervorgehoben werden konnten – Themen, die für Wilhelm von Oranien während des Aufstands gegen Spanien besonders wichtig waren und für deren Sicherung er den einundzwanzig Jahre jungen Erzherzog nach Brüssel geholt hatte: Matthias hatte ohne Wissen seines Bruders Rudolf II. oder seines Onkels Philipp II. die ihm 1577 von Wilhelm von Oranien angebotene Statthalterschaft der Niederlande angenommen und feierte am 20. Januar 1578 seine eigene *Blijde Inkomst*.[162]

Das Blatt mit der Ankunft Matthias' am Brüsseler Stadttor war nicht Teil der offiziellen Publikation und somit als Einzeldruck günstiger und leichter zu distribuieren.[163] Trotzt des unschönen Endes, das Matthias' ‚Regentschaft' bereits 1581 ereilte, dürfte dieser Druck 1594 als Vorlage für den Einzug Ernsts am selben Tor gedient haben. Damit wurde die Ikonographie dieser Ankunftsszenerie zum ersten Mal in eine offizielle Publikation eines Einzugs aufgenommen. Allerdings fehlen 1594 Kirch- und Rathaustürme, zu sehen ist jedoch ein ehrerbietender Magistrat, der Ernst huldigt und ihm die Freude über seine Ankunft mitteilt.[164] Die Anlehnung an diese frühere Ikonographie diente somit sehr wahrscheinlich der Darstellung städtischer Selbstbehauptung, aber auch der Unterordnung unter die seit 1585 erneut etablierte Regentschaft des spanischen Königs und die Dynastie der Habsburger. Ein Anliegen, dass durch die dynastischen *tableaux vivants* auf der anderen Seite des Stadttores unterstrichen werden sollte.

162 Das Festbuch ist Houwaert 1579.

163 Margit Thøfner (Thøfner 2007, 172) verweist auf den Druck mit der Ankunft des Herzogs von Anjou in Antwerpen als Vorlage und Grund der Aufnahme des Stichs in das Ernst-Festbuch, der Verweis auf den Einzeldruck für den Einzug Matthias' scheint jedoch plausibler.

164 Stroobant 1670, 31.

Dass die Aufbauten der *Blijde Inkomst* in Brüssel allein von der Brüsseler Stadtverwaltung organisiert, aber nicht bezahlt worden waren, berichten beide für diesen Einzug vorliegende Beschreibungen (Anonym 1594, Stroobant 1670). So sei der Magistrat an die „Kapitäne“ bzw. Vorsteher der Waffengilden Brüssels – Stroobant nennt sie „Opper-hoofden van het Brussels Kryghs-volck (men noemtse Capiteynen)“[165] – herangetreten, habe diesen jeweils eine der zehn Bühnen zur ‚Betreuung‘ gegeben und die Männer dazu verpflichtet, als ‚lebende Figuren‘ auf den Bühnen der *tableaux vivants* zu erscheinen.[166] Auf diesem Wege gelang es den Organisatoren, die enge Verflechtung von städtischer Verwaltung und städtischer Wehrhaftigkeit zu betonen. Dies verstärkte das hier in den Vordergrund gestellte Element ziviler Selbstdarstellung deutlich, da Männer der Stadtelite mit historischen Kaiserfiguren überlagert wurden.[167] Ebenfalls Aufgabe der Waffengilden war es dann, geeignete Plätze für die Bühnen zu finden. Das bedeutete jedoch nicht, dass die Positionen der Bühnen willkürlich gewählt werden konnten, da die Route des Einzugs bereits traditionell vorgegeben war und sich an der ‚erprobten‘ Wegführung vorheriger Einzüge orientieren musste.[168] Den für diesen Einzug betriebenen großen Aufwand erklärt Margit Thøfner damit, dass nach der Kapitulation der Stadt Brüssel als Folge der Belagerung Alessandro Farneses im Februar 1585 nun vor einem großen Publikum gezeigt werden sollte, dass die historische *Blijde Inkomst*-Charta immer noch existierte und bei Weitem zu keiner reinen Formalität geworden war.[169] Es war folglich die Aufgabe Brüssels, den Erzherzog in die Stadt – und das Land – einziehen zu lassen, auch wenn er ‚nur‘ als Statthalter und nicht als eigenständiger Souverän den Palast bewohnen sollte.[170]

---

165 Ebd., 30.

166 „[…] dat elck een tot sijnen last soude nemen, eenen van de thien Keysers te verthoonen“, ebd.

167 Vgl. für die Wichtigkeit der Integration der Waffengilden in Triumpheinzüge in den Niederlanden Meadow 1999b.

168 Siehe als Studie zu den Routen der verschiedenen Einzüge und Prozessionen in Brüssel Demeter/Paredes 2013. Die Route von ca. 2,8 km (ebd., 94) war ebenfalls 1578 für Erzherzog Matthias genutzt worden, so dass hier davon ausgegangen werden kann, dass diese durch den Einzug von 1594 ebenfalls wieder in eine habsburgische Tradition gestellt und den Einzug von 1578 überlagern sollte. Wilhelm von Oranien hatte 1577 wiederum eine vollständig andere Route genommen und die Stadt über das Wasser im Westen erreicht. 1599 für den Einzug Albrechts und Isabellas wurde die Route vergrößert (auf 3,5 km), so dass sie Teile des Weges Wilhelms von Oranien überlagerten. Dies war zugleich der einzige Einzug des 16. Jahrhunderts, bei dem das Rathaus und die Grand-Place nicht berücksichtigt wurden, um zu unterstreichen, dass dies ein Einzug zweier autonomer Regenten war, die über der städtischen Verwaltung standen.

169 Siehe zur historischen Dimension der *Blijde Inkomst* in dieser Arbeit Kap. 1.1.

170 Siehe Thøfner 2007, 147 sowie 170–173. 1585 wurde nach der Einnahme Brüssels durch Farnese die Stadt in den Zustand von 1545 restauriert und die *Blijde Inkomst*-Charta vollumfänglich eingesetzt. Farneses einzige Bedingung war, dass nach einer Übergangsphase von zwei Jahren alle Protestanten

Auf den nachfolgend zu besprechenden Bühnen standen dann die Habsburger Könige und Kaiser des Heiligen Römischen Reiches in vollem Ornat und präsentierten sich dem Erzherzog und seinem Gefolge. Nach dem Durchreiten des Leuven-Tors, welches gegen „drei Uhr am Nachmittag“[171] geschah, wurde Ernst von Österreich dann in der Stadt von zweihundert ausgewählten Bürgern empfangen, welche mit Fackeln seinen Triumphzug begleiten sollten; eine Szene, die das Festbuch nicht bildlich darstellt.[172] Der zweite Stich des Festbuchs und seine Beschreibung im Text geben dann den ersten Aufbau zur dynastischen Herkunft des Erzherzogs wieder (Abb. B-3). Er zeigt die Bühne auf dem alten Viehmarkt, die an den Seiten mit Kolonnaden geschmückt wurde. Links ist durch diese noch die gerade durchrittene Stadtmauer mit ihren Gebäuden zu erkennen, rechts erscheinen die ersten Häuser, dazwischen sieht man, teilweise verdeckt von der Bühne, unbebautes Land. Der hier gezeigte und im Zentrum der Bühne stehende Mann in Rüstung und Mantel trägt die Insignien Krone, Zepter und Reichsapfel und wird damit deutlich als König ausgewiesen. Zwischen den mit Festons geschmückten dorischen Säulen über einem hohen Sockelgeschoss erscheint ein zweiter Mann, der vor einer Armillarsphäre sitzt und diese studiert; der Festbuchtext weist diesen als Astrologen aus. Der den Erzherzog begrüßende König ist, so der Text, König Rudolf I. von Habsburg (1218–1291), welcher ab 1273 und bis zu seinem Tod als erster Habsburger den Titel des römisch-deutschen Königs trug.[173] Das Festbuch gibt an, dass mit der Ankunft des Erzherzogs der Astrologe als Erster begonnen habe zu sprechen.[174] Inhaltlich teilte der Astrologe seinem Zuhörer – dem

entweder zum Katholizismus konvertieren oder die Stadt verlassen mussten, wobei ihnen dabei ein möglicher Besitz innerhalb der Stadt nicht abgesprochen werden sollte. Ein triumphaler Einzug für Farnese fand erst am 7. Dezember 1585 statt (siehe EBD., 157–159).

171 „sub horam tertiam pomeridianam“, ANONYM 1594, 9.

172 STROOBANT 1670, 31. Diese Szene war im Festbuch für den Einzug von Erzherzog Matthias noch abgebildet gewesen, siehe HOUWAERT 1579.

173 Zur Bedeutung der Abkunft und adligen Dynastie schrieb Maurice Halbwachs folgende zutreffende Aussage, welche sich hier im Aufbau der Bühnen bestätigen lässt: „Die verschiedenen Adelsränge waren keine von erfinderischen Rechtsgelehrten unter Absehen von ihren dereinstigen Inhabern und deren persönlichsten Eigenschaften konstruierte Kategorie. Im Gegenteil, die Adelstitel pflanzten sich vom Vater auf den Sohn, von Generation zu Generation wie eine Erbschaft, jedoch wie eine geistige und unveräußerliche Erbschaft fort. Ihr ganzer Wert beruhte auf der Anzahl und Qualität der glorreichen und ehrenhaften Erinnerung, die sie begründeten und die sie verewigten. Man konnte also nicht an den Titel denken, ohne sich diejenigen in Erinnerung zu rufen, die ihn als erste erworben, ihn irgendwie geprägt und vor dem jetzigen Inhaber besessen hatten.“ HALBWACHS 1966, 378–379. Erzherzog Ernst war daher unumstößlich mit den Tugenden seiner Vorfahren verbunden und verkörperte diese allein aufgrund seiner Abkunft.

174 Ob es sich hierbei um einen tatsächlichen Sprechakt gehandelt hat oder das Verlesen der Inschrift, die hinter dem Mann an der Rückwand der Bühne sichtbar angebracht war, kann auf Grundlage des Texts von 1594 und der Übersetzung Stroobants nicht abschließend geklärt werden. Dass

von ihm adressierten Habsburger „Princeps“[175] – den Erhalt des Kaiserreichs mit. Dieses Versprechen wurde durch die Nachfahren Rudolfs I. zwei Jahrhunderte später mit der Krönung Friedrichs III. 1452 in Rom durch Papst Nikolaus V. Parentucelli (1397–1455) eingelöst.

Ein wichtiger und wohl bewusst gewählter Aspekt dieser ersten Bühne ist, dass der Astrologe als Adressaten seiner Vorhersage lediglich den „Princeps“ ansprach und nicht namentlich König Rudolf, der neben ihm erschien. Durch diese gezielte Auslassung des Namens und der unpersönlichen Ansprache als „Princeps“ wurde folglich nicht nur dem ersten Habsburger König und seinem „Geschlecht“[176] die zukünftige Kaiserwürde vorhergesagt, sondern gleichermaßen auch dem anderen anwesenden „Princeps“: Erzherzog Ernst.[177] Diese dadurch doppeldeutige Voraussage, welche nicht das Dekorum brach, Ernsts Bruder – den regierenden Kaiser Rudolf II. – als schlechten Regenten zu bezeichnen, lässt die in der Einleitung bereits erwähnte besondere Rolle Ernsts als möglicher neuer König des Reichs deutlich hervortreten. Es zeigt sich also bereits an der ersten Bühne der Einzüge des Jahres 1594, dass Ernst von Außenstehenden als Kandidat für die zukünftige Wahl zum König wahrgenommen wurde. In diesem Kontext ist so dann auch die gesamte *Blijde Inkomst* in Brüssel zu verstehen: Ernst ist nicht nur als neuer Statthalter empfangen worden, sondern zeitgleich auch als potentieller neuer Regent des Reichs.[178]

Diese Gleichsetzung mit einem ‚echten Regenten‘ wurde besonders deutlich in einem separat vom Festbuch erstellten Stich aus der Werkstatt Frans Hogenbergs hervorgehoben (Abb. 8),[179] auf dem sich vom unteren linken Bildrand die Teilnehmer der *Blijde Inkomst* vorbei an den ephemeren Aufbauten schlängeln. Die Darstellung der einzelnen Ephemera, vor allem der dynastischen *tableaux vivants*, unterscheidet sich deutlich von den Aufbauten, wie sie im Festbuch erscheinen; durch Beschriftungen neben den Bühnen wurden ihre Themen dennoch deutlich. Die Gründe für diese deutliche Diskrepanz – wie eine Beschränkung durch das Format des Blattes

jedoch gesprochen wurde und der Astrologe sein Instrument bediente, bleibt wahrscheinlich, da sich *tableaux vivants* häufig mit der Ankunft des Regenten in Bewegung setzten. Siehe zu diesem Konzept des „unmoved mover“ Fehrenbach 2013.

175 Anonym 1594, 9.

176 Benannt sind hier seine „Nepotes“, ebd.

177 „Imperioque premas & sacris legibus Orbem“, ebd.

178 Ähnliche Aspekte verhandelte man im Einzug Albrechts von Österreich 1596 und zusammen mit Isabella erneut 1599; hier kam es dann nach der Jahrhundertwende zu tatsächlichen Bemühungen Albrechts um die Nachfolge Rudolfs, siehe Duerloo 2012, 245–256.

179 Siehe Demeter/Paredes 2013, 84. Dieser und der Druck für die Ankunft Albrechts sind die einzigen bekannten Bilder dieser Art für Triumpheinzüge in Brüssel. Die Herkunft dieses Motivs des „kondensierten Ereignisses“ (ebd.) stammt von Hogenbergs Stichen der Begräbniszeremonien für Karl V. (1558) und Alessandro Farnese (1592), siehe ebd., 84–85.



8. Werkstatt Frans Hogenbergs, Einzug Ernsts von Österreich in Brüssel, 1594, Radierung, 21 x 28 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-78.784-290. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.

oder eine gewollte Vereinheitlichung der Bühnen zur Verdeutlichung ihres zusammenhängenden Themas – erscheinen unklar. Auffällig ist auch, dass das Stadtgefüge ‚ausgelöscht' wurde und lediglich das Leuven-Tor, die Stadtmauer, das Rathaus und der Palast erhalten blieben, also diejenigen Orte, die Anfang, Mitte und Ende des Umzugs beschrieben. Bemerkenswert ist zudem die Bildunterschrift des Blattes, welche die Bedeutung und Ehrerbietung, die Ernst zuteil wurde, unterstreicht. So heißt es in der zweiten Kolumne des Drucks: „Man im erzaigt nit minder ehr | Alß wans der Konig selber wehr | Deß Stathalter er komen ist | Ins Niderlandt zur selbn frist". Diese Gleichstellung mit dem König, gemeint ist hier Philipp II., zeugt vom hohen Stellenwert des Einzugs. Es unterstreicht die Hoffnungen, die mit der Ankunft Ernsts von Österreich verknüpft worden sind und welche auf den *tableaux vivants* vorgebracht wurden.



B-4: Unbekannter Künstler, Bühne mit König Albrecht I., 1594, Kupferstich, 31,3 x 23 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-6. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Die zweite Bühne (Abb. B-4) war vor der Kollegiatskirche St. Michael und St. Gudula, der Hauptkirche Brüssels, aufgestellt worden und präsentierte dem Erzherzog die Figur Albrechts I. (1255–1308), welcher ab 1298 bis 1308 als römisch-deutscher König regiert hatte. Erneut wird deutlich gemacht, dass die Bühnendekoration des Einzugs der dynastischen Abkunft von Erzherzog Ernst gewidmet war. Albrecht wurde – wie vor ihm Rudolf I. – stehend und in vollem königlichen Ornat gezeigt, hier ist jedoch das Zepter in der rechten Hand durch das Reichsschwert ersetzt worden. Umgeben ist Albrecht von vier kannelierten ionischen Säulen in drei Reihen, in der Achse der Säulen darüber folgen vier Löwen mit Schildern und Fahnen; in der Mitte erhebt sich ein kleiner Schmuckgiebel mit Inschriftentafel und einem Zierobelisken. Das Festbuch gibt neben der kurzen Inschrift, die den Mann als König Albrecht ausweist, an, dass die Schilder der vier Löwen mit „emblematischen Szenen und Figuren“[180] geschmückt waren. Diese ovalen Schilder sind im Stich jedoch blind dargestellt, so dass sie allein durch den Text rekonstruiert werden können.

180 „diuersis emblematum figuris“, Anonym 1594, 12.

Das erste ovale Bild – der Text meint sehr wahrscheinlich in Leserichtung jenes am linken Bühnenoberrand – zeigte ein Schiff auf wilder See mit einem sichtbaren Anker; dargestellt waren im Himmel Gott und – als Pendant – im Wasser Neptun; die Bildinschrift verwies auf die Hoffnung, von der man verlassen worden sei.[181] Dem Text des Festbuchs folgend, bezog sich diese Imprese auf den Krieg in den Niederlanden und – antizipierend – auf den durch den Erzherzog beruhigten Sturm.[182] Der zweite Löwe hielt ein Bild mit einem Labyrinth, in welchem die Personifikation der *Opulentia* ein Füllhorn und einen Clipeus mit dem Wort *Pax* hielt. Damit wurde unterstrichen, dass Frieden und Wohlstand nur durch den Erzherzog auf einem labyrinthischen Weg erreicht werden konnten. Die dritte Imprese zeigte *Iustitia* mit Waagschale und *Pax*, ebenfalls dargestellt war ein nackter Gott mit Füllhorn und einem weiteren Horn, aus dem Wasser floss. Darüber wurde Jupiter mit den Worten „Renascere Belgica" gezeigt, der so die Wiedergeburt der Niederlande – durch den Erzherzog – ausrief. Der Text des Festbuchs erklärt, dass es sich bei dieser erstrebten Wiedergeburt um die Wiederherstellung des Friedens handele, welcher Reichtum (Füllhorn) und einen geöffneten „berühmten Hafen" (das mit Wasser gefüllte Füllhorn) bringen solle. „Dieser Hafen, der berühmt ist"[183], ist als Bezug auf Antwerpen und die ‚Sperrung' der Schelde mit der Auflage hoher Durchfahrtzölle zu verstehen.[184] Dass hier die Stadt Brüssel auf die Probleme des nahen aber doch eigenständigen Antwerpens verwies, lässt verständlich werden, welchen Anspruch Brüssel mit seiner Dekoration der *Blijde Inkomst* verfolgte: Man fokussierte nicht auf städtisch-lokale Probleme, sondern wollte vielmehr als Sitz des Statthalters – und historisch auch der Herzoge von Brabant und Burgund – auf ‚gesamtbelgische' Probleme und Restaurationsbestreben eingehen. Die vierte und letzte Imprese wurde in nahezu identischer Form in das Frontispiz des Festbuches integriert (Abb. B-1). Dabei handelte es sich um einen Kranz aus Zweigen der Olive und des Lorbeers, in dessen Mitte der österreichische Erzherzogshut und Ernsts Wahlspruch *Soli Deo Gloria* („Gottes Ruhm allein") gezeigt wurden. Die detaillierte Beschreibung dieser vier äußerst inhaltsreichen symbolischen Bilder, die programmatisch die an den Erzherzog gestellten Hoffnungen und Wünsche als Impresen zusammenfassten, macht deutlich, dass es darum ging, den neuen Statthalter zu „zukünftigem Handeln"[185] zu verpflichten. Die

181 „Spes alma supersit", ebd.

182 Vgl. ebd.

183 „portuum, quibus celebris est", ebd.

184 In Kapitel 3.2. wird ausführlich auf die Diskussion um die immer wieder in der Literatur ausgerufene „Schließung" oder „Sperrung" der Schelde eingegangen und die Fehleinschätzung dieser Situation diskutiert.

185 Stollberg-Rilinger 2013, 13.



B-5: Unbekannter Künstler,
Bühne mit König Friedrich I., 1594,
Kupferstich, 31 x 22,3 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum,
Inv. Nr. BI-1953-0546A-7.
Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Positionierung dieser ‚Aufträge' bereits an der zweiten Bühne unterstreicht dieses und lässt erkennen, dass die Organisatoren sicherstellen wollten, dass der neue Statthalter schon zu einem frühen Zeitpunkt erkennt, welche Hoffnungen und Wünsche an ihn gerichtet waren.

Die dritte Bühne (Abb. B-5) stand in der Stoormstraat und zeigte König Friedrich den Schönen (1289–1330), der ab 1314 und bis zu seinem Tod als Habsburger Gegenkönig zu Ludwig IV. (1282–1347), einem Wittelsbacher, agierte. Dieser bedeutend kleinere Aufbau präsentierte den König nicht in einer raumartig rahmenden Bühne, sondern als freistehende ‚Skulptur' erhöht auf einem Podest in einer muschelbekrönten Nische, welche von zwei mit Blattwerk verzierten weiblichen Hermenpilastern gerahmt wird. Seitlich sind auf dem umspielenden Rollwerk zwei Putti zu sehen, die auf gewundenen Blasinstrumenten spielen und von der *fama* der Habsburger zu künden scheinen. Es folgte im vierten Aufbau Albrecht II. (1397–1439), der auf einer aufgesockelten und überdachten Bühne erschien (Abb. B-6). Zu den aufwendiger geschmückten und konzipierten Bühnen des Einzugs zählte der fünfte Aufbau (Abb. B-7). Dieser war Friedrich III. (1415–1493) gewidmet, dem ersten Kaiser des



B-6: Unbekannter Künstler,
Bühne mit König Albrecht II., 1594,
Kupferstich, 29,9 x 21,9 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum,
Inv. Nr. BI-1953-0546A-8.
Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Heiligen Römischen Reiches aus dem Geschlecht der Habsburger, der der Dynastie fortdauernd die Kaiserwürde gesichert hatte. Er erscheint im Druck hinter einem dreiteiligen Bogenvorbau, der den Aufbau in eine Mischform aus Triumphbogen und Bühne transformierte; es ließe sich hier von einer ‚Triumphbühne' sprechen. Die Säulen sind abwechselnd mit männlichen und weiblichen Hermenpilastern geschmückt – ein Detail, das für das in Kapitel 4.1. zu besprechende Porträt des Erzherzogs wichtig sein wird. Im Zentrum erhebt sich über einer von michelangelesken Rückenfiguren gehaltenen Muschel eine große Rollwerkkartusche, bekrönt von Putti und einem Zierobelisken.

Es folgte in unmittelbarer Nähe zur Brüsseler Münze der sechste und wahrscheinlich auch eindrücklichste Aufbau dieser dynastischen Serie (Abb. B-8). In einem 50 Fuß (14 Meter) breiten und 30 Fuß (8,5 Meter) hohen Doppelbogen stehen dort, wo die Bogen aufeinandertreffen, in Nischen Kaiser Maximilian I. und – ihm bei- und nicht untergeordnet – seine erste Ehefrau Maria von Burgund „en Brabant"[186].

186 Stroobant 1670, 33. Der Hinweis darauf, dass Maria von Burgund ebenfalls für die Dynastie von Brabant einstand, ist wichtig für die lokale Genealogie Brüssels, das im Herzogtum Brabant lag, welches im burgundischen Reich aufgegangen war. Durch Maria ist daher in den Augen der Stadt



B-7: Unbekannter Künstler,
Bühne mit Kaiser Friedrich III., 1594,
Kupferstich, 33,5 x 25,5 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum,
Inv. Nr. BI-1953-0546A-9.
Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Unter Verweis auf die „Schönheit der Farbfassungen"[187] des Bogens teilt das Festbuch mit, dass dieser Aufbau zu den bedeutendsten und schönsten des Einzugs zu rechnen sei.[188] Über den Bogendurchgängen erkennen wir dann links neben Maximilian die Allegorie der Weisheit, *Prudentia*, und rechts neben Maria die Mäßigung, *Temperantia*, die damit zu zentralen Herrschertugenden für eine vereinte Regentschaft der Habsburger über das Kaiserreich und das Herzogtum Burgund erhoben wurden. Über dem Giebel, in dem wie an vielen anderen Aufbauten der habsburgische Doppeladler gezeigt wird, erscheint auf einem Sockel ein Kranich als Symbol der Wachsamkeit.[189] Die außergewöhnliche Konstruktion des Aufbaus lässt bereits auf

Brüssel Ernst ebenfalls „von Burgund und Brabant", auch wenn er den lokalen Titel nicht verliehen bekam. In der Positionierung und Gestaltung des Grabmonuments durch Albrecht von Österreich wird dieses Detail wiederaufgenommen und Ernst auch als ein Herzog von Brabant behandelt, siehe dazu in dieser Untersuchung Kapitel 4.3.

187 „colorum pulcherrima", Anonym 1594, 21.

188 „dispositione meritò inter primos habendus", ebd.

189 Das Motiv der Wachsamkeit war mit dem Kranich verbunden, da dieser mit einem Stein in den erhobenen Krallen seinen Schwarm bewache und in dem Moment, in dem er selber einschlafen sollte, durch das Fallenlassen des Steins geweckt würde. Die Grundlage dieses Symbols findet sich



B-8: Unbekannter Künstler, Doppelbogen mit Kaiser Maximilian I. und Maria von Burgund, 1594, Kupferstich, 33,5 x 34,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-10. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

seine besondere Bedeutung schließen. So wird im Text darauf verwiesen, dass die Gestalt des Bogens die Vereinigung der beiden Dynastien der Burgunder und

in Plinius' *Naturalis Historia*, X. Buch, 23. Siehe ebenfalls Büttner/Gottdang 2009, 134. Dort wird beschrieben, dass der den Stein haltende Kranich spätestens seit Albrecht Dürers gedruckter Ehrenpforte für Maximilian I. (ab 1512, erster Druck 1526) mit den Tugenden des Kaisers verbunden wurde, da dieses Symbol dort zusammen mit weiteren Bildern, die den Schriften des Horapollon entnommen waren, auftauchte.

der Habsburger durch die Heirat Maximilians und Marias widerspiegele.[190] Aus der Verbindung der beiden Dynastien, der Philipp II. und sein Neffe Ernst entstammten, gingen die Herrschertugenden *Prudentia* und *Temperantia* hervor, welche der Erzherzog folglich in sich trage. Weiterhin wurde zur Hervorhebung dieses Motivs in der Hauptinschrift ein Verweis auf das erzherzogliche „Blut“ gemacht, da dieses beiden Adelsgeschlechtern entstamme, wodurch Ernst offiziell die Rechtmäßigkeit seiner ‚Regentschaft‘ in den Niederlanden bestätigt wurde.[191]

Die folgende Bühne stand dann auf der Grand-Place (Abb. B-13) und ist für das Verständnis der Einzugsdekoration von großer Bedeutung, zumal sie mit ihrer Aufstellung gegenüber dem Rathaus auf diesen Ort der städtischen Selbstverwaltung direkten Bezug nahm. Auf den ersten Blick ist die Bühne im Stich kaum von den Königs- und Kaiserbühnen zu unterscheiden, dennoch handelte es sich hier um den Aufbau einer Rhetorikergilde, den *rederijkers*, die hier ein *tableaux vivant* der gerechten Herrschaft präsentierten;[192] eine Herrschaft, die man nachfolgend von Ernst von Österreich erwartete.[193] Die zentrale Person der Bühne ist ebenfalls als gekrönter und thronender Mann gezeigt und stellt die personifizierte *Gloria*, den Ruhm, dar. Die visuelle Nähe zu den Vorfahren Ernsts auf den zuvor gesehenen Bühnen wird hier gewollt gewesen sein. Im Vordergrund der Bühne erscheint links *Pietas*, neben ihr folgen von rechts nach links die Tugenden der *Prudentia*, *Fortitudo* und *Clementia*. Rechts der *Gloria* steht *Iustitia*, welche laut Festbuch mit *Obedientia* gleichgesetzt wurde.[194] Hinter ihr folgen die in Ketten gelegten Laster der *Invidia*, die ihr eigenes Herz isst, und *Adulatio*, welche von zwei Männern mit Blasebalg dargestellt wird, um auf die sprichwörtliche ‚heiße Luft‘ der falschen Lobhudelei zu verweisen, die man zur Verstärkung dieses Motivs ebenfalls der *Invidia*

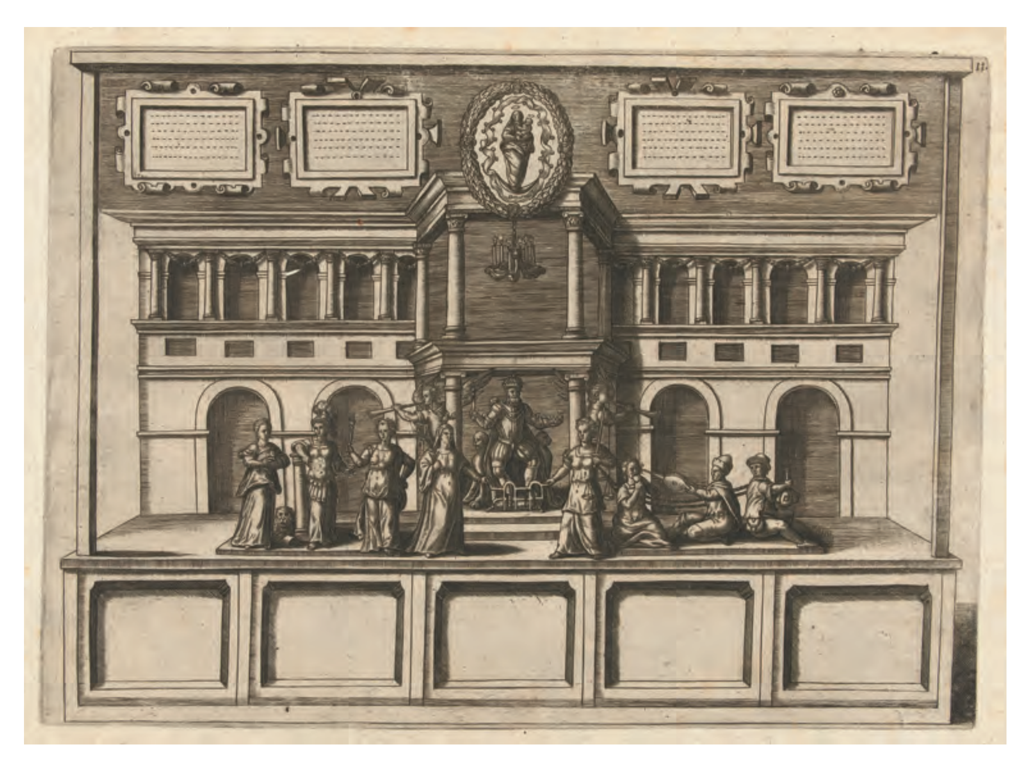
190 „ostendentes primam Principum Austriacorum cum Burgundis & Belgis affinitatem ac coniunctionem“, Anonym 1594, 21.

191 „hinc sanguine Diuo Progenies“, ebd. Siehe zu diesem Aufbau auch Thøfner 2007, 175.

192 Es handelte sich um die Gruppe *De Mariacransken*, was im Stich durch das Marienbild mit umlaufendem Blätterkranz angezeigt wurde. Vgl. Hummelen 1981, 176–176 und Thøfner 2007, 177.

193 Die Bühne der *Gloria* kann zudem unter Bezugnahme auf die Geschehnisse des Jahrs 1568 verstanden werden, als der Herzog von Alba die von ihm als Hochverräter ausgerufenen Adligen Lamoral von Egmond (1522–1568) und Philippe de Montmorency, Graf von Hoorn (1518/1526–1568), auf ebendiesem Platz vor dem Rathaus hat enthaupten lassen. Das Datum dieser Tat, der 5. Juni 1568, dient in der Forschung bis heute als Ausgangspunkt des Achtzigjährigen Kriegs und damit als Schlüsselmoment der Auseinandersetzungen der Niederlande mit dem spanischen Königreich. Die Bühne schien dazu zu dienen, den Ort nun neu und mit einer gerechten und milden Regentschaft zu konnotieren.

194 Siehe Anonym 1594, 30.



B-13: Unbekannter Künstler, Bühne mit der zentralen Figur der *Gloria*, 1594, Kupferstich, 22,4 x 31 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-3. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

in den Kopf zu pusten scheint.[195] Das hier aufgerufene Bühnenpersonal diente dazu, die von der Stadt Brüssel als zentral angesehenen Herrschertugenden vorzuführen: Der gute Regent weiß für seinen Ruhm mit Weisheit, Stärke und Nachsicht zu walten und mit Gerechtigkeit die Neider und Falschsprechenden in Ketten zu legen. Ein Fokus scheint dabei auf der Figur der Nachsicht, *Clementia*, zu liegen. Sie stand, so die Annahme, für die Nachsicht des Erzherzogs gegenüber der Stadt und ihrer früheren Zugehörigkeit zur Union von Utrecht, die 1585 durch Farneses Eroberung ein (ungewolltes) Ende nahm. Die Laster – parallel zur *Clementia* gestellt – mögen

195 Zur Ikonographie der *Adulatio*, die in der mittelalterlichen Buchmalerei als Begleiterin der *Superbia* erscheint, welche dort den Blasebalg mit sich führt, siehe Doehlemann 2011, 47. Cesare Ripa aktualisiert die Figur und ihr Blasinstrument und beschreibt die „Adulatione“ (Ripa 1593, 4) als Flötenspielerin, die mit ihrer verführerischen Musik einen seine Sicherheit aufgebenden Rothirsch anzulocken vermag.



B-17: Unbekannter Künstler, Bühne mit Kaiser Karl V. und den Kurfürsten, 1594, Kupferstich, 31,8 x 33 cm, Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique/Koninklijke Bibliotheek van België, Signatur VH 26.662 C1. Image © Bibliothèque royale de Belgique/Koninklijke Bibliotheek van België, Brüssel.

deshalb in Ketten gelegt erscheinen, so dass immer noch von einer Besserung und Rückführung unter die Regentschaft der *Gloria* ausgegangen werden kann.

Auf der siebten Bühne fanden sich dann der Erzherzog und sein Gefolge gegenüber Ernsts Großvater, Kaiser Karl V. (Abb. B-17). Der Kaiser ist im Stich ähnlich wie Friedrich III. (Abb. B-7) auf einer Bühne gezeigt, die nach vorne mit drei Bogen verschlossen worden war, so dass die spezifische Zwischenform der ‚Triumphbühne' ein zweites Mal erscheint. Seitlich des Aufbaus sind Karls Herkulessäulen mit zwei Kronen – für Spanien und das Kaiserreich – aufgestellt, wodurch die räumliche



B-18: Unbekannter Künstler,
Bühne mit Kaiser Ferdinand I., 1594,
Kupferstich, 31,5 x 22,5 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum,
Inv. Nr. BI-1953-0546A-17.
Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Dimension des Aufbaus erweitert wurde.[196] Die Bühne war zudem von besonderer Bedeutung, da sie nicht allein den Kaiser präsentierte, sondern diesen in Begleitung der sieben Kurfürsten zeigte; der Grund scheint uneindeutig, da alle bisher auf den Bühnen erschienenen Könige und Kaiser von diesen gewählt worden waren. Da nun während des Einzugs neben Ernst von Österreich sein Cousin Ernst von Bayern ritt, der zu diesem Zeitpunkt Kurfürst von Köln war, stand der bayrische Prinz hier einem ‚Doppelgänger' gegenüber. Vermutlich wurde auf die bereits in der Einleitung beschriebene Situation verwiesen, dass Ernst von Österreich als neuer, von den Kurfürsten zu wählender, römisch-deutscher König gehandelt wurde, um seinen Bruder, Rudolf II., in diesem Amt abzulösen.

Es erschien auf der achten Bühne (Abb. B-18) Karls Bruder Ferdinand I. (1503–1564), welcher nach der Reichsteilung 1558 zum Kaiser gekrönt worden war. Der dann folgende neunte Aufbau (Abb. B-20) präsentierte Ernst seinen Vater, Maximilian II., der 1564, als Ernst neun Jahre alt war, die Kaiserwürde erhalten hatte. Interessanter-

196 Ob es sich hier um diejenigen Säulen handelte, die 1558 hinter dem Trauerschiff des Kaisers (Abb. 9) in Brüssel mitgeführt wurden, scheint möglich, muss jedoch unbeantwortet bleiben.



B-20: Unbekannter Künstler, Bühne mit Kaiser Maximilian II., 1594, Kupferstich, 29,8 x 21,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-19. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

weise beschreibt das Festbuch den Aufbau mit keinem Detail. Der Druck zeigt jedoch eine erneut variierte Bühnenform, die wie bei Friedrich I. (Abb. B-5) an den Seiten geschlossen ist und und nur eine kleine Nische ausbildet, in der der Kaiser steht. Die seitlich zu erkennenden Feuerkörbe sind in diesem Druck zum ersten und einzigen Mal abgebildet worden, so dass wir davon ausgehen können, dass hier am 30. Januar 1594 bereits eine Tageszeit erreicht war, ab welcher die Aufbauten nur noch mit Feuerschein erkennbar waren.[197] Mit der Bühne des 1594 regierenden Kaisers Rudolfs II., Ernsts Bruder, besichtigte die Prozessionsgruppe nachfolgend den zehnten und letzten Aufbau dieser Serie (Abb. B-21). 1576 von den Kurfürsten gewählt, ist Rudolf als amtierender Kaiser in besonderer Form präsentiert worden. So erscheint hier zum ersten Mal hinter einer stehenden Figur ein Thron sowie vor ihr ein ‚lebender' (jovischer) Reichsadler. Dieser Moment des Thronens sollte dann im nachfolgenden Stich, der *Bühne der Siebzehn Provinzen* (Abb. B-22, Kap. 2.4.), deutlicher auch mit Erzherzog Ernst verknüpft werden.

197 Vgl. hier auch die Aufbauten der *Blijde Inkomst* in Antwerpen (Abb. A-6 bis A-34), wo an jedem Bogen und an jeder Bühne die Feuerkörbe, teilweise auch brennend, gezeigt wurden.



B-21: Unbekannter Künstler, Bühne mit Kaiser Rudolf II., 1594, Kupferstich, 31,5 x 22,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-20. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Es folgen im Festbuch die bereits zu Beginn des Kapitels angesprochenen Stiche des Einzugs des Erzherzogs mit seiner Gefolgschaft in den Coudenberg-Palast (Abb. B-23 bis B-26). Dass es sich um den Palast handelt, der betreten wird, ist durch den von Karl V. gestifteten Metallzaun mit bronzenen Standbildern von Königen und Kaisern angezeigt worden.[198] Zu den Männern, die mit dem Erzherzog den Palast erreichten, gehörten neben der Gefolgschaft des Erzherzogs junge Nobelmänner, Musiker, ein Marschall, Männer des Adels, die berittene Garde des Erzherzogs mit ihrem Vorsteher, der Stallmeister und zwei Kamele, auf die im Antwerpener Einzug zurückzukommen sein wird. Neben dem Erzherzog ritt weiterhin Ernst von Bayern.

Diese Serie mit dem Festpersonal bildet zudem mit dem ersten Stich – der Ankunft am Leuven-Tor – eine visuelle wie narrative Klammer der Festbuchstiche. Beide Drucke führen die Prozessionsgruppe vor, die eine in Rück- und die andere in Seitenansicht, und beide zeigen die Gruppe im Moment des Durchreitens eines Tores. Dadurch wurde der Raum des Stadt- bzw. Palasttors mit seiner zeremoniellen

198 Siehe De Jonge 1989–1990, 263–264.



B-23: Unbekannter Künstler, Prozessionsgruppe des Erzherzogs (Blatt 1/4), 1594, Kupferstich, 20,8 x 41,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-23. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



B-24: Unbekannter Künstler, Prozessionsgruppe des Erzherzogs (Blatt 2/4), 1594, Kupferstich, 13,2 x 53 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-24. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



B-25: Unbekannter Künstler, Prozessionsgruppe des Erzherzogs (Blatt 3/4), 1594, Kupferstich, 14 x 53 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-25. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



B-26: Unbekannter Künstler, Prozessionsgruppe des Erzherzogs (Blatt 4/4), 1594, Kupferstich, 13,5 x 50 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-26. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Bedeutung besonders prominent in Szene gesetzt. Der Erzherzog war im Moment des Einritts in die Stadt zum Mittelpunkt der Festlichkeiten und zum „Motor der Prozession“[199] geworden. Mit dem Übertritt von der Stadt in den Palast beendete der Erzherzog diese politische Einführungszeremonie, so dass der Raum zwischen Stadt- und Palasttor zu einem spezifischen Raumgefüge wurde, der die Machtansprüche des Regenten beschrieb und die Stadt so zu einem zeitlich definierten neuen ‚Machtraum‘ transformierte. Durch dieses nun beendete Betreten der Stadt wurde Erzherzog Ernst in die lokale Geschichte und die Tradition der *Blijde Inkomst* eingeschrieben – wie schon Johanna von Brabant und alle Herzoge und Herzoginnen von Brabant und Burgund nach ihr. Das Band zwischen dem Herzogtum Brabant und dem Kaiserreich schien folglich für eine weitere Generation gefestigt und die globalen Machtansprüche der Habsburger und die lokale Selbstverwaltung der Stadt erneut durch ein Ritual definiert.

2.3. *Der Retter der* Belgica

Der achte Druck des Festbuchs zeigt den ersten ephemeren Aufbau der zweiten wichtigen Motivserie des Einzugs (Abb. B-9), die parallel zu den Bühnen der Vorfahren des Erzherzogs gezeigt wurde. Präsentiert wurde dieser Festapparat dem Erzherzog und seinem Gefolge hinter dem Doppelbogen Kaiser Maximilians I. und Marias von Burgund. Auf dem Druck erkennen wir den Aufbau als *tableau vivant*, welches den Musensitz – hier eine Vermengung aus dem ersten Sitz am Helikon und dem zweiten Sitz auf dem Parnassos – vor Augen führte.[200] Auf einer trapezförmigen mit Hermenpilastern geschmückten Unterkonstruktion erhebt sich eine künstlich nachgebildete Anhöhe, welche – so das Festbuch – mit Gras und immergrünen Büschen bepflanzt worden war.[201] An der höchsten Stelle der Bühne erscheint unter dem Wappen Philipps II. Apoll, der mit einer Sonnenmaske bekleidet eine große Leier spielt und den erwarteten Erzherzog besingt. Am unteren Rand des Berges sind die

199 Im Original „motor of the procession“, Fehrenbach 2013, 117.

200 Für einen Überblick zum Musenberg als *tableau vivant* siehe Sánchez Cano 2013, 124–130. Eine der frühsten Darstellungen dieses Motivs in den Niederlanden war ein Musenberg mit Apoll und musizierenden Musen für die Ankunft Karls V. und Prinz Philipps am 31. August 1549 in Mons (Bergen), siehe ebd., 127.

201 Ein ähnliches Motiv der Fertilität der Stadt – gerade im Winter – durch die Macht der Habsburger war im Dezember 1585 für den Einzug Alessandro Farneses benutzt worden, als man die Grand-Place mit Blumen geschmückt hatte, welche die Wappen Farneses und Philipps II. darstellten, siehe Thøfner 2007, 158.

neun Musen mit unterschiedlichen Instrumenten zu sehen.[202] In der Mitte bäumt sich Pegasus auf, unter dem die Quelle des Flusses Hippokrene ihre inspirierenden Kräfte wirken lässt. Das Wasser spritzt in einem hohen Bogen über die Musen hinweg auf die Straße, so dass es gleich dem echten Musen-Fluss den Erzherzog zu großen Taten inspiriere.[203] Am linken Bildrand zeigt sich der Götterbote Merkur, der in seiner Rolle als Herold den Musen und Apoll die Ankunft Ernsts verkündet, um so den Beginn ihres Spiels herbeizuführen. Das Festbuch als auch der Text Stroobants berichten, dass zusätzlich zum Spiel Apolls und der Musen auf ihren Musikinstrumenten ein unsichtbarer Gesang aus dem Innern der hohlen Bühne erklang.[204] An diesem Aufbau wurde dementsprechend die zukünftige Herbeiführung eines neuen glorreichen und zu besingenden Zeitalters gefeiert und damit ein neuer Motivkomplex des Einzugs, der sich zuvor nur auf die Präsentation der Habsburger Könige und Kaiser fokussiert hatte, eröffnet.

Es folgte auf den Musenberg am Eingang zur Grand-Place der erste von zwei Triumphbogen, deren Vorder- und Rückseite ausgeschmückt worden waren (Abb. B-10, B-11). Bei dem über acht Meter hohen Bau handelte es sich um eine wichtige Innovation für die Stadt Brüssel, da die belebten *tableaux vivants* allmählich durch unbelebte, aber dafür mit Ornamenten, Skulpturen und Gemälden geschmückte Triumphbogen abgelöst wurden.[205] Die im vorherigen Kapitel beschriebene Sonderform der Triumphbühne verweist darauf, dass sich auch die in Brüssel traditionellen Bühnen einem zaghaften Wandel unterzogen hatten.[206] Dem Brüsseler Magistrat war offenbar daran gelegen, dem neuen Statthalter die modernsten Festdekorationen zu präsentieren und Triumphbogen in den Aufbau zu integrieren. Dass es sich hierbei um diejenigen Ephemera handelt, die den Ein- und Ausgang zur Grand-Place schmückten, lässt die ihnen zugedachte Rolle als künstlerische Höhepunkte des Einzugs deutlich hervortreten.

202 Diese sind von Louis Grjip als „transverse flute, fiddle or violin, cornetto, lute, viola da gamba, cittern, tambourine, triangle or a shawm or recorder" erkannt worden, siehe Grijp 2013, 106.

203 Das gleiche Motiv, womöglich unter Vorlage dieses Festapparats, verwendete der Architekt Salomon de Caus am Hof Friedrichs V. von der Pfalz in Heidelberg für einen Musensitz größeren Formats, der ebenfalls mit Apoll und den neun Musen besetzt war und aus dessen Innerem Wasserfontänen spritzten, siehe de Caus 1615. Für den Hinweis auf diesen mechanischen Aufbau habe ich Michèle Seehafer zu danken.

204 Vgl. Grijp 2013, 106.

205 Siehe von Roeder-Baumbach/Evers 1943, 83.

206 Als Grundlage für diese Entwicklung zur ‚Triumphbühne' müssen wohl die Vorlagenbücher des 16. Jahrhunderts, wie diejenigen des Hans Vredeman de Vries (1527–1609), angenommen werden, da diese zu einer neuen und dauerhaft verfügbaren architektonischen Vielfalt führten, siehe Heuer 2009.



B-9: Unbekannter Künstler, *Tableau vivant* mit Apoll und den Musen, 1594, Kupferstich, 29,8 x 24 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-11. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



B-10: Unbekannter Künstler, Triumphbogen am Eingang der Grand-Place (Vorderseite), 1594, Kupferstich, 33,5 x 25,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-13. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Der Druck präsentiert die Vorderseite (Abb. B-10) des Aufbaus mit hohem Mittelbogen und niedrigeren, flachgedeckten Seitenöffnungen mit männlichen und weiblichen Hermenpilastern. In den sich ergebenden Wandfeldern über den Durchgängen hängen als Dekorationselemente zwei Gemälde, welche die Stadtheiligen Brüssels zeigen: Links ist es der Erzengel Michael, der den Teufel in Gestalt eines Drachen tötet, und rechts die heilige Gudula mit ihrem Attribut der Lampe, welche ein kleiner Teufel erfolglos zu löschen versucht.[207] Beide Bilder machen an dieser Stelle deutlich, dass Brüssel 1594 zum katholischen Glauben zurückgekehrt war und die Heiligen wieder ihre Rolle als Stadtpatrone eingenommen hatten.[208] Im Auszugsgeschoss erscheint ein weiteres Gemälde, welches eine thronende Figur zeigt und

207 Siehe Kirschbaum/Braunfels 1968–1976/2015, Bd. 6, Sp. 459–460.

208 Margit Thøfner erkannte hier, dass diese neue Ebene des Katholizismus auf der Wiederbelebung traditioneller städtischer Devotionspraktiken fußte, um so eine höhere Akzeptanz innerhalb der Bevölkerung zu erzeugen, welche durch das Fokussieren auf neue Heilige oder Praktiken nicht gegeben gewesen wäre. Die in Kapitel 4.3. zu besprechende Heraushebung der Reliquie des Heiligen Sakraments durch Albrecht und Isabella zählt ebenfalls zu diesem Vorhaben, siehe Thøfner 2007, 174.



B-11: Unbekannter Künstler, Triumphbogen am Eingang der Grand-Place (Rückseite), 1594, Kupferstich, 33,3 x 25,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-16. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

das Hauptbild dieses Aufbaus darstellt. Das Festbuch identifiziert die Thronende als Personifikation der Stadt Brüssel, *Bruxella*.[209] In ihrer linken Hand hält sie einen Lorbeerzweig und in der rechten ihr eigenes Herz, welches sie dem Erzherzog präsentiert. Margit Thøfner konstatiert hierzu, dass „Eroberung in Romantik überführt worden war".[210] Thøfner folgend, verweise das Gemälde explizit darauf, dass Brüssel gerade erst vor neun Jahren wieder unter die Herrschaft Spaniens zurückgekehrt war und sich die Stadt nun willentlich und scheinbar ohne äußeren Zwang dem Erzherzog – und damit der Habsburger Herrschaft – hingebe. *Bruxellas* Akt der Unterordnung sollte jedoch nicht ohne Gegenleistung geschehen. Die Rückseite des Bogens (Abb. B-11) zeigte weiteres symbolisches Bildmaterial. Es erscheinen die Personifikationen der *Religio* und der *Sinceritas*.[211] Die Tugenden bezogen sich, so der Text, auf

209 „vrbs Bruxella, sub forma pulcherrima Nymphæ", Anonym 1594, 26.

210 Im Original „conquest […] was turned into romance", Thøfner 2007, 173.

211 Auf das Bild der *Sinceritas* verweist Hartmut Böhme in seinem Text „Der Körper als Bühne" folgendermaßen: „Auf einem Triumphbogen, der in Brüssel zum Empfang von Erzherzog Ernst von Österreich 1594 errichtet wurde, finden wir eine männliche Skulptur [es handelt sich korrekterweise um eine gemalte Figur, I. R.] mit einem gläsernen Fenster [eigentlich Gitterstäben, I. R.] vor



B-12: Unbekannter Künstler, Grand-Place mit Galerie, 1594, Kupferstich, 37,7 x 48,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-12. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

die Figur der *Bruxella* an der Vorderseite und damit auf die Tugenden der Residenzstadt und ihrer Bevölkerung.[212]

Der nachfolgende Druck (Abb. B-12) zeigt den Rathausplatz, wie dieser sich bei dem Anlass dem Erzherzog und seiner Gefolgschaft präsentierte. Im rechten Bildteil erscheint ein kleines Schiff, bei dem es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um jenen beweglichen Festapparat (Abb. 9) handelte, der für die Brüsseler Trauerprozession Karls V. 1558 von Philipp II. in Auftrag gegeben wurde, um an den verstorbenen

dem Herzen, zu seinen Füßen drei Masken, in der Hand eine Taube – all dies sind Embleme des Menschen ohne Falsch, der zwischen innen und außen keine Dissonanz, keine Abschirmung und Maskierung, nicht einmal ein Übersetzungsproblem kennt.“ (Böhme 2011, 29). Er verweist weiter darauf, dass diese ‚gläserne Brust‘ auf eine Aussage Sokrates’ zurückzuführen sei, der sich ebendiese gewünscht habe, und macht deutlich, dass dieses Emblem in einer Zeit entstand, in der der innere Mensch erfunden wurde und sich die Lehre der Anatomie auf die Suche nach diesem Inneren des Menschen begeben hatte, vgl. ebd., 28–29.

212 „qua non minus populus Bruxellensis, quàm à pietate, religionisque Catholicæ singulari obseruantia apud omnes meritò semper fuit commendatus“, Anonym 1594, 26.



9. Joannes van Doetechum und Lucas van Doetechum nach Hieronymus Cock, Wagen des Schiffs *Victoria* zum Trauerumzug Karls V. in Brüssel, 1559, Radierung und Kupferstich, 42,9 x 61,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-78.619. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.

Kaiser, sein Reich und seine Tugenden zu erinnern.[213] Ein Blick auf den Stich der Hogenberg-Werkstatt für den Einzug Kardinal Albrechts von Österreich im Jahr 1596 (Abb. 10) zeigt, dass dort das Schiff ebenfalls eingesetzt wurde. Folglich war mit dem Einzug von 1594 das „Karls-Schiff" fester Teil der Festdekoration in Brüssel geworden. Es folgt eine zweite Ansicht des Rathausplatzes aus erhöhter Perspektive (Abb. B-14).

Der nächste Stich zeigt die Vorderseite des zweiten Triumphbogens am Ende der Grand-Place (Abb. B-15).[214] Auch dieser Aufbau verfügt über einen hohen Mittelbogen mit niedrigeren, flachgedeckten Seitendurchgängen, über denen Einzelfiguren in Bildern erscheinen. Als zentrales Bild und Pendant zu *Bruxella* erscheint an diesem Aufbau in einem Gemälde der in eine Rüstung gekleidete Erzherzog auf

213 Siehe Pinson 2001, 222–225, Thøfner 2007, 176–177, Somer-Mathis 2009, 67. Danach wurde das Schiff als *Plus Ultra* in den Brüsseler *ommegangen* genutzt. Weitere bekannte, aber nie abgebildete Wagen waren ein Riese und eine Riesin, ein Pelikan, ein Kamel und ein Einhorn, siehe Thøfner 2007, 159.

214 Anonym 1594, 26–34.



10. Werkstatt Frans Hogenbergs, Einzug Kardinal Albrechts von Österreich in Brüssel, 1596, Radierung, 21 x 28 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-78.784-298. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.

der linken Bildseite. Er stützt triumphierend seinen linken Arm in die Seite, um mit seiner erhobenen Rechten einen Pfeil zu präsentieren, welcher auf das in der Bildmitte positionierte, drachenähnliche Monster weist. Dieses Wesen – im Bild als *Discordia* und im Text als „draco“[215] bezeichnet – dominiert mit seinen ausgebreiteten Flügeln das Zentrum der Szene. Der greifenartige Kopf ist vom neuen Statthalter abgewandt, die linke Klaue ruht auf einer bewusstlosen und wohl männlichen Figur am Boden. Der Blick der *Discordia*, der hier allegorisch als Monster präsentierten Zwietracht, ist zur rechten Bildseite gerichtet, wo eine junge, barbusige Frauenfigur kniend die Hände in einem Gestus des Sich-Ergebens emporstreckt. Bekrönt wird die Frau von einer Mauerkrone, die sie zusammen mit dem beschreibenden Text als

215 Ebd., 34.



B-14: Unbekannter Künstler, Grand-Place mit Galerie, 1594, Kupferstich, 36 x 50 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-4. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Belgica, die lokale Landesallegorie, ausweist.[216] Ernst, vom Monster noch unbemerkt, ist in dem Moment vor seinem tödlichen Schlag in die Brust des Ungeheuers gezeigt.

Der drachentötende und damit die Zwietracht besiegende neue Statthalter war folglich in den Augen der Auftraggeber gewappnet, um *Belgica* zu retten und die Zwietracht zwischen den nördlichen – symbolisiert durch den bewusstlosen Mann zu Füßen des Monsters – und südlichen Niederlanden zu beenden. Diese eindrückliche Szenerie ist dabei nicht nur auf eigene Ideen der Organisatoren in Brüssel zurückzuführen, sondern nimmt Bezug auf einen zirkulierenden Druck des Jan Wierix (1549–1620), den dieser nach Crispin van den Broeck (1523–1591) um 1577 gestochen

216 Eine aktuelle Analyse der Ikonographie der Mauerkrone im Mittelalter ist zu finden in Fitz 2003, 355, und dort im Besonderen in Fußnote 1342, in welcher die Autorin die traditionelle Darstellung der Personifikationen von Städten mit Mauerkronen beschreibt und die mit diesem Bildelement ikonographisch verknüpften Tugenden. Traditionell geht dieses Detail auf Darstellungen der griechischen Göttin Kybele zurück.



B-15: Unbekannter Künstler, Triumphbogen am Ausgang der Grand-Place (Vorderseite), 1594, Kupferstich, 36,3 x 27,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-14. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



11. (Jan) Wierix nach Crispin van den Broeck, Perseus und Andromeda als Allegorie der Rettung der Niederlande durch Wilhelm von Oranien mit teilweise ausgelöschten Wappenschildern, um 1577, Kupferstich, 33,2 x 41,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-1944-1711. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.[217]

hatte (Abb. 11). Dieser Kupferstich, der die Rettung Andromedas durch Perseus zeigt, war in den späten 1570er Jahren dazu genutzt worden, Wilhelm von Oranien mit dem mythologischen Helden und das Monster mit Spanien zu vergleichen.[218] Der Brüsseler Magistrat nahm 1594, so scheint es, die von den Rebellen unter der Führung Wilhelms von Oranien verbreitete Bildpropaganda bewusst auf, um diese nun vollständig umzukehren und in einen spanisch-habsburgischen Gebrauch zurückzuführen. Dieses zentrale Gemälde lässt deutlich werden, dass in den Augen

217 Eine Version mit intakten Wappen, die das Monster als Spanien und Perseus als Wilhelm von Oranien ausweisen, findet sich unter: http://www.drawingsandprints.com/CurrentExhibition/detail.cfm?ExhibitionID=6&Exibition=51 (12.12.2018).

218 Es finden sich Ausgaben dieses Drucks sowohl mit gefüllten Wappenschildern des Perseus und des Seeungeheuers als auch mit leeren Kartuschen.

des Brüsseler Magistrats – wie auch zuvor vom Künstler des Perseus-Blattes – der Niederlande-Konflikt als ein von außen eingedrungenes Monster betrachtet wurde. Dieses hatte die nördlichen Provinzen gefangen genommen und sie lagen nun ‚bewusstlos' und dadurch passiv am Boden. Hier zeigt sich, dass der direkt vor diesem Bogen besuchten Bühne der *Gloria* eine vermittelnde und überaus wichtige Funktion zukam, da diese zwischen der Serie der Kaiser und der Serie der Rettung der *Belgica* mediierte. Durch die dort gezeigten Figuren der *Clementia* und *Iustitia* wurde die Hoffnung auf eine gerechte und milde Regentschaft des Erzherzogs unterstrichen. So war die monströse *Discordia* zu bestrafen und nicht die Bevölkerung selbst, da diese als ‚gelähmt' und passiv verstanden wurde und so nicht für die politische Konfliktsituation zur Rechenschaft gezogen werden konnte.

Die Zwietracht konnte jedoch nur auf einem Weg besiegt werden: mit Waffen; hier symbolisiert durch den Pfeil des Erzherzogs. Dieses unterstützend, erschienen an diesem Bogen, so der Text, im Bogendurchgang zwei weitere Gewalt und Sieg repräsentierende Szenen. So zeigte man links im Bogen Samson, den Löwen tötend, und rechts Herkules, die Hydra erschlagend, und bezog beide Heldentaten auf die heldenhafte *virtus* des Erzherzogs.[219] Die oberhalb der seitlichen Durchgänge angebrachten Gemälde zeigen links den personifizierten Frieden mit geflügeltem Herz – man nahm damit wohl Bezug auf das Herz der *Bruxella* – und mit Füllhorn und Turteltauben, sowie rechts, im Kontrast dazu, den Kriegsgott Mars in Rüstung und mit Kanone.

Dass für das Erreichen von Frieden durch Krieg und das Zerschlagen der *Discordia* auch das Schicksal und der richtige Moment nötig waren, wurde dann auf der Rückseite präsentiert (Abb. B-16). Die hier erkennbaren Figuren sind links *Tempus*, mit Flügeln, Sense und Sanduhr auf dem Haupt in einer Landschaft mit Stadtansicht, und rechts *Occasio*, auch als *Kairos* oder *Fortuna* zu bezeichnen, der auf einer Kugel steht und sich selbst an die ikonographisch wichtige Stirnlocke greift.[220] Diese zwei unterschiedlichen Visualisierungen von Zeit und Zeitlichkeit sollten dem Erzherzog vor Augen führen, dass die Lösung des Konflikts nur nach reiflicher Überlegung (*Tempus*) und im richtigen Moment (*Occasio*) geschehen kann. Dieser Verweis wurde sodann im Bild des Giebels aufgenommen. Hier erkennen wir im Druck erneut den wachsamen Kranich mit erhobenem Bein, in dessen Kralle sich ein Stein findet.[221]

219 Anonym 1594, 34. Zur Figur des Herkules in der *Blijde Inkomst* von 1549 und seiner Rolle in der visuellen Repräsentation der Habsburger, vor allem Philipps II., siehe Weissert 2013.

220 Siehe zu Ikonographie und Gebrauch dieser Figuren in der Renaissance Cohen 2014.

221 Siehe in dieser Arbeit die Ausführungen zum Maximilian-Maria-Bogen (Abb. B-8).

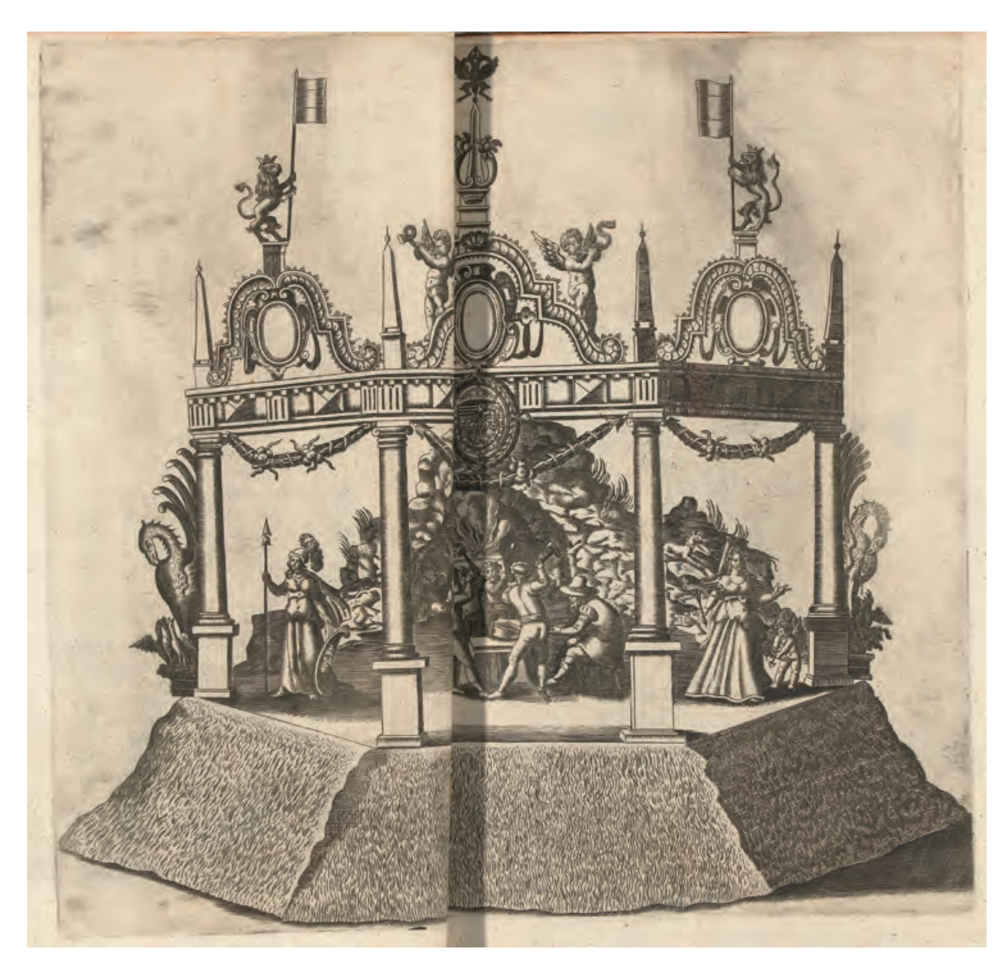


B-16: Unbekannter Künstler, Triumphbogen am Ausgang der Grand-Place (Rückseite), 1594, Kupferstich, 35,5 x 27,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-22. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Nach den Bühnen Karls V. und Ferdinands I. zeigte sich im Einzug als Pendant zum Musensitz ein zweites freistehendes *tableau vivant* (Abb. B-19).[222] Wie schon der Musenberg orientierte sich auch dieser Aufbau an antiker Mythologie und präsentierte dem Erzherzog die Schmiede Vulkans.[223] Diese erscheint im Druck auf einer trapezförmigen Bühne, die nach vorne mit Säulen, Festons, Wappen, Kartuschen, Rollwerk, Putti, Löwen und Zierobelisken abgegrenzt ist. Im Mittelfeld, vor der steinernen Grotte der mythischen Schmiede im Ätna, zeigt sich Vulkan mit seinen assistierenden Zyklopen. Am linken Bühnenrand erkennen wir Minerva mit Schild und Lanze, welche, so der Festbuchtext, bei der Ankunft

222 Wieso dieser Aufbau nicht direkt auf den Bogen folgte, so wie zuvor der Musenberg direkt vor dem ersten Bogen stand, bleibt unklar. Eine mögliche Theorie könnte sein, dass aufgrund der Straßenverhältnisse kein geeigneter großer Platz verfügbar war, um dieses *tableau* direkt hinter dem zweiten Bogen aufzustellen.

223 Im Triumpheinzug für Kardinalinfant Ferdinand von Spanien 1635 setzte Rubens diese Szene im *Bogen der Münze* ein, siehe Göttler 2019. Zum Motiv der Vulkanschmiede in der Kunst der Niederlande allgemein siehe Göttler 2017.



B-19: Unbekannter Künstler, *Tableau vivant* mit der Schmiede des Vulkan, 1594, Kupferstich, 34,2 x 38 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-18. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

des Erzherzogs Vulkan den Auftrag erteilte, Waffen für den neuen Statthalter zu schmieden, mit denen er die Feinde des Königs von Spanien vertreiben könne.[224] Als ihr Pendant positionierte man rechts Venus mit Cupido, welche, so der Text, mit dem Herantreten des Erzherzogs Vulkan einen Pfeil ihres Sohnes reichte, so dass dieser neu geschmiedet werde, damit Cupido eine Frau für den Erzherzog finden könne.[225] Mit diesem direkten Hinweis auf die Rettung Belgiens mit neuen

224 „Pallas iubebat Vulcano arma fabricare […]: quibus Serenissimus Archidux ERNESTVS hostes Regis Catholici expugnaret", ANONYM 1594, 39 (o. S.).

225 „Venus vero porrigebat Vulcano sagittam veterem ac marcidam, petens vt nouam faceret qua (sedatis bellis ciuilibus) Cupido feriat cor præstantissimæ alicuius ac nobilissimæ virginis ad

Waffen und nachfolgender Liebeshochzeit des Erzherzogs bezogen sich die Auftraggeber auf die Zukunft Belgiens und verwiesen darauf, dass durch diese ersehnte Hochzeit „die Niederlande wiederhergestellt“[226] werden sollten. Die an dieser Stelle präsentierte Hoffnung, dass eine Hochzeit Ernsts die Niederlande als Staat zurückkehren lasse, ist unter Verweis auf die von Philipp II. geplante Vermählung Ernsts mir der Infantin Isabella Clara Eugenia zu verstehen.[227] Diese hätte Ernst zum Regenten der Niederlande erhoben, da dieser Teil der Spanischen Erblande die Mitgift Isabellas darstellten.

Diese dynastische Dimension des Festaufbaus zeigt zum Abschluss dieser zweiten Motivserie, wie eng beide Dekorationskomplexe miteinander verbunden waren: So machte die Herkunft aus der Dynastie der Habsburger, Burgunder und Brabanter Ernst zum perfekten Kandidaten für die Statthalterschaft und Regentschaft der Niederlande. Gleichsam war er somit derjenige, der aufgrund seiner dynastischen Tugenden den Konflikt in den Niederlanden mit taktischer Kriegsführung zu beenden wusste. Erzherzog Ernst von Österreich wurde folglich als ‚Retter der *Belgica*‘ zum Träger lokaler Hoffnungen in einem Geflecht globaler Machtansprüche und komplexer Aushandlungsprozesse am Ende des 16. Jahrhunderts.

2.4. *Die* Bühne der Siebzehn Provinzen

Der Stich des letzten Festaufbaus stellt zum Abschluss der Serie die sogenannte *Bühne der Siebzehn Provinzen* dar (Abb. B-22). Neben der Gestaltung und der Thematik der Bühne, die sich in keine der zwei zuvor besprochenen Motivserien einordnen lässt, ist nachfolgend ihre Positionierung zu besprechen. In der Reihenfolge der Stichserie des Festbuchs präsentierte sich diese als abschließende Abbildung der ephemeren Aufbauten, während des Einzugs von 1594 fand sich diese Bühne jedoch an einer anderen Position.

Der Festapparat, der – wie im Stich zu erkennen – als lange, überdachte Bühne auf hohem Unterbau konstruiert ist, die an den Seiten undekorierte Ovale und in der Mitte eine Rollwerkkartusche flankiert von sphingenartigen Wesen zeigt, verfügt im

matrimonium cum Ernesto contrahendum“, ebd.

226 „Belgicæ restitui“, ebd.

227 Siehe Duerloo 2012, 36–41. Dort wird umfangreich beschrieben, wie sich die Heiratspläne für Isabella zwischen 1568, den ersten Verhandlungen für eine Heirat mit ihrem Cousin Erzherzog Rudolf (II.), und 1593, dem 27. Geburtstag der Infantin und den definitiven Plänen, sie anstatt mit Rudolf mit Ernst zu vermählen und ihr die Niederlande als Mitgift zu übergeben, geändert haben. Für die Übergabe der Statthalterschaft an Albrecht und den Entschluss, ihn und Isabella zu verheiraten, siehe ebd., 41–56.



B-22: Unbekannter Künstler, *Bühne der Siebzehn Provinzen*, 1594, Kupferstich, 19,8 x 28,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-21. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Gegensatz zu allen anderen Aufbauten dieses Einzugs über keinerlei architektonische Verzierung. Lediglich schmale Festons schmücken die drei Bühnenkompartimente. Dieses bemerkenswerte Fehlen der sonst überaus aufwendigen Dekorationselemente lässt unter Umständen darauf schließen, dass der Fokus auf das Thema der Bühne selbst gelenkt werden sollte.[228] Im Innern des Aufbaus finden sich nebeneinander aufgereiht achtzehn Personen. Am linken Bühnenrand sitzt der einzige Mann des Personals, welcher mit Schwert und Lorbeerzweig dargestellt ist. Ihm zur Linken folgen siebzehn junge Frauen in festlicher Kleidung, jede von ihnen hält vor sich ein Wappenschild. Die ersten fünfzehn Damen sind kniend gezeigt, die letzten zwei stehend. Ein Blick auf die Wappenschilder und in den Festbuchtext lässt deutlich wer-

228 Ein weiterer Grund könnte die späte Fertigstellung der echten Bühne gewesen sein, die dadurch undekoriert blieb, oder aber die späte Entscheidung, diesen Aufbau mit Text und Bild überhaupt in das Festbuch aufzunehmen. Die hier vertretene These der besonderen Hervorhebung der Bühne und ihres Inhalts scheint dennoch am wahrscheinlichsten, da es keine Gründe gab, die Herausgabe des Festbuchs so sehr zu beschleunigen, dass man dafür diese Einbußen in der Qualität des Drucks und seine nicht korrekte Einordnung hätte in Kauf nehmen müssen.

den, was hier präsentiert wird. Wir erkennen am linken Bildrand einen Schauspieler, der Erzherzog Ernst selbst darstellt, der sich im Einzug von 1594 folglich einem ‚Doppelgänger' gegenübersah. Rechts folgen die versammelten siebzehn Provinzen der Burgundischen Niederlande.[229] Bei den zwei am rechten Bühnenrand stehenden Damen handelte es sich um die Provinzen Holland und Seeland, also um diejenigen Provinzen, welche sich in den 1560ern von der spanischen Krone losgesagt hatten.[230] Der Erzherzog wurde auf dieser Bühne im Jahr 1594 folglich zum Friedensstifter ausgerufen, der es schaffen sollte, die zwei revoltierenden Provinzen wieder in die Gemeinschaft der vereinten Niederlande zurückzuführen.

Diese Botschaft des erhofften Friedens wurde mit einem an der Bühne angebrachten Bibelvers unterstrichen; eine Praktik, die an keiner anderen Bühne zu finden ist und die final die Wichtigkeit der Religiosität und des katholischen Glaubens unterstreicht. Über der Bühne war im Einzug folgendes Zitat aus Jesaia 9,7 (Vulgata) angebracht: „Multiplicabitvr eivs imperivm, et pacis non erit finis"[231] – „Er vermehre sein Reich und der Friede werde nicht enden". Diese im Vers aufgerufene Vergrößerung des Reichs kann in gemeinsamer Lesung mit dem Bühnenpersonal als Wiedervereinigung aller siebzehn burgundischen Provinzen angesehen werden. Damit verbinden sich im Stich dieser Bühne die beiden Motivserien des Einzugs: Ernst erscheint ebenso thronend auf einem *tableau vivant* wie seine Vorfahren bzw. sein regierender Bruder und wird gleichzeitig als derjenige gezeigt, der die Vereinigung der Niederlande erreichen wird. Damit ist der Stich dieser Bühne als letztes Blatt der Druckserie als ein überaus gelungener Abschluss der Buchpublikation anzusehen. Tatsächlich stellt diese Bühne jedoch nur im gedruckten und buchgebundenen Einzug den krönenden Abschluss der Serie dar. Während des realen Einzugs war sie an einer anderen Stelle in der Reihenfolge der Aufbauten positioniert.

Im Festbuchtext zur *Bühne der Siebzehn Provinzen* wird ihr Standort an der Kirche der „fratres Dominicanos"[232] – also gelegen an der Dominikanerkirche – beschrieben. Diese befand sich jedoch nicht, wie es die Reihenfolge der Stiche im Buch vorgeben will, am Ende der Route. Die Kirche stand in der Rue de L'Ecuyer, welche östlich der Kathedrale und nördlich der Grand-Place verläuft (Abb. 5). Faktisch war die Bühne also in der Reihenfolge der Aufbauten vom 30. Januar 1594 zwischen der Albrechts II.

229 Diese waren: die Grafschaft Artois, die Grafschaft Flandern, die Herrschaft Mecheln, die Grafschaft Namur, die Grafschaft Hennegau, die Grafschaft Seeland, die Grafschaft Holland, das Herzogtum Brabant, das Herzogtum Limburg, das Herzogtum Luxemburg, die Herrschaft Utrecht, die Herrschaft Westfriesland, das Herzogtum Geldern, die Herrschaft Groningen, die Herrschaft Overijssel und die Grafschaft Zutphen.

230 Zur niederländischen Revolution siehe u. a. Pierson 1985, 170–190 und Kamen 2014, 117–119.

231 Anonym 1594, 45 (ohne Zahl auf Seite).

232 Ebd.



12. Simon Frisius (Stecher), Einzug Ernsts von Österreich in Brüssel, 1613–1615, Radierung, 13,5 x 16,2 cm, in: Wilhelm Baudartius, *Polemographia Auraico-Belgica*, Brüssel: Michiel Colijn 1565–1640, Teil 2, 163, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1958-935-215. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.

(Abb. B-6) und der Friedrichs III. (Abb. B-7) platziert. Wieso der Aufbau im Festbuch nicht an der korrekten Stelle – wie alle anderen Ephemera – abgebildet wurde, wirft Fragen auf. Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass es sich hier um keinen Einzelfall einer einzigen konsultierten Festbuchausgabe handelt. Aufgrund der Durchsicht mehrerer Exemplare in Brüssel und Antwerpen sowie digitalisierter Ausgaben konnte festgestellt werden, dass alle Festbücher die *Bühne der Siebzehn Provinzen* als letzten Stich zeigen. Dies lässt deutlich werden, dass es sich um eine willentlich herbeigeführte Entscheidung der Auftraggeber – das heißt der Stadt Brüssel – handelte, welche diese an die Ersteller der Publikation – Autor, Drucker und Buchbinder – weitergegeben haben.

Diese Neuplatzierung unterstreicht die hohe Bedeutung, die die Organisatoren dem Aufbau haben zukommen lassen. War die Bühne während des eigentlichen Einzugs noch der dynastischen Schau der Habsburger Kaiser zugeordnet und auch nicht

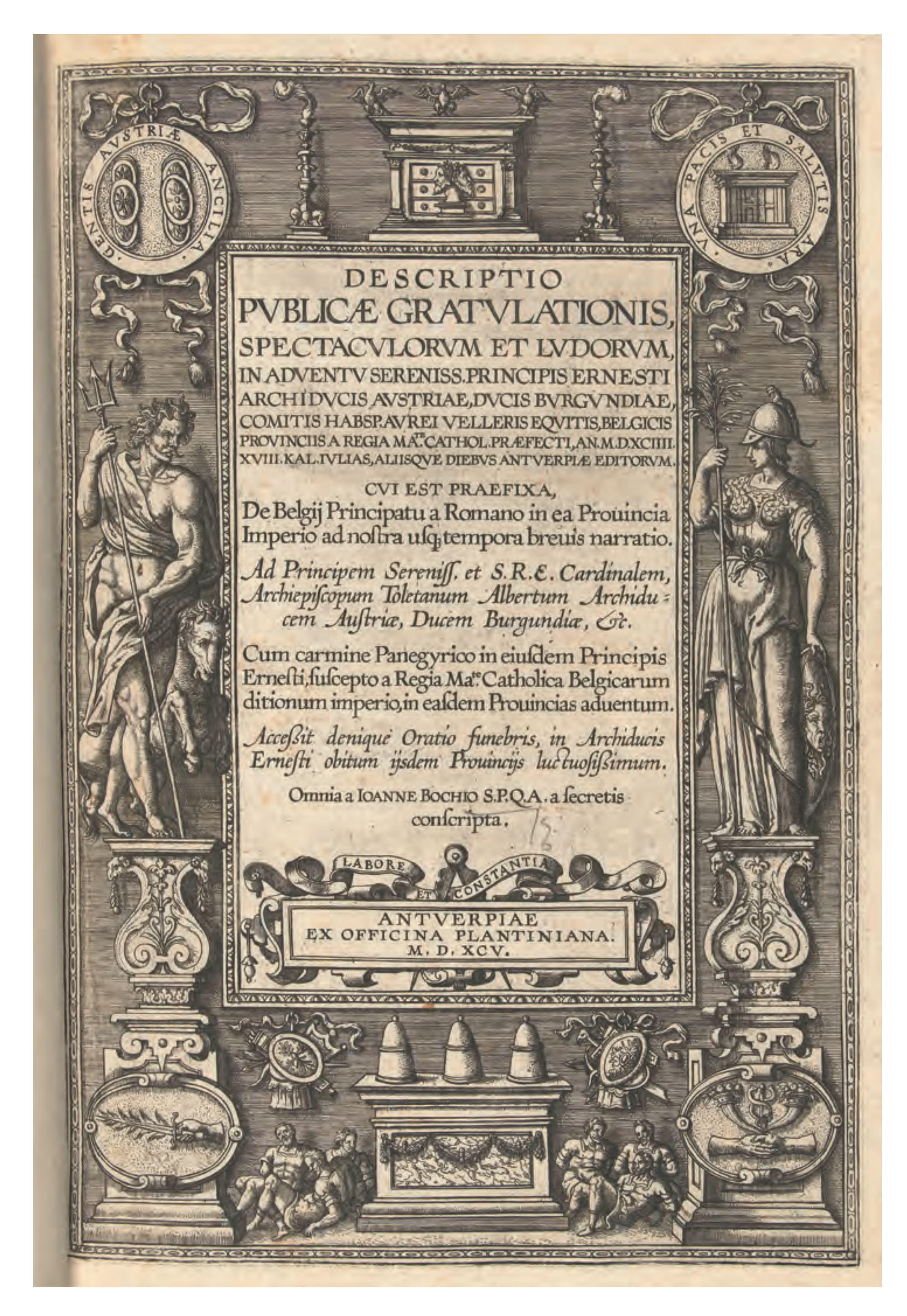
mit dem Bühnen- und Bildprogramm um die Grand-Place mit Ernst als Retter der *Belgica* verknüpft, erhielt sie in der Publikation eine Art ‚Ehrenrolle': Als letztes Bild der gesamten Serie und zum visuellen Abschluss aller gezeigten Aufbauten wurde Ernst als derjenige Mann vorgeführt, der die siebzehn Provinzen Burgunds wieder vereinen und damit die Aufgabe vollbringen konnte, die seit dem Ausbruch der Revolte in den 1560ern noch keinem der Statthalter Philipps II. geglückt war. Dass wir heute nicht wissen, ob dieser von der Stadt vorgebrachte Wunsch der Vereinigung der Niederlande unter Ernsts Statthalterschaft umgesetzt werden konnte, ist dem frühen Tod des Erzherzogs im Februar 1595 zu schulden.

Dass diese wichtige Rolle, die die Stadt Brüssel Ernst zugedacht hatte, auch im nachfolgenden Jahrhundert nicht vergessen wurde, zeigt ein im 17. Jahrhundert geschaffener Druck (Abb. 12). Simon Frisius (1570/75–1628/29) schuf diesen zwischen 1613 und 1615 für die Publikation des zweiten Bands der *Polemographia Auraico-Belgica* des Willem Baudartius (auch Baudaert, 1565–1640). Die Radierung eröffnet den Blick über die Zinnen der Brüsseler Stadtmauer auf die Fassade des Rathauses, welches im Zentrum erscheint, dahinter füllt sich die Stadt mit zahlreichen Häusern und Kirchen. Im Vordergrund ist ähnlich dem Stich der Hogenberg-Werkstatt (Abb. 8) das städtische Raumgefüge aufgelöst worden, um so Platz für die ephemeren Aufbauten zu schaffen. Diese erscheinen nun standardisierter und in vager Anlehnung an das Festbuch als hoch aufgesockelte Bühnen mit Baldachinen, unter denen die Habsburger Könige und Kaiser thronen. Frisius folgt zudem Hogenbergs Darstellungen des Musenbergs mit dem spritzenden Wasser, den Kamelen und dem umzäunten Eingang zum Coudenberg-Palast. Anders jedoch als Hogenberg, der alle Aufbauten benennt, findet sich bei Frisius nur im Vordergrund die Beschriftung „Ernestus" unter der Figur des Erzherzogs. Dieser hier gewählte Ausschnitt in das nun zusammengedrungene Geschehen des Einzugs mit Ansichten des Rathauses und der Stadt im Hintergrund lässt deutlich werden, dass 1613/15, während der Regentschaft der Erzherzoge Albrecht und Isabella, Frisius und Baudartius einen Blick in die Vergangenheit – in das kollektive Gedächtnis der Stadt – eröffnen wollten. Dabei wollten sie so präzise wie möglich die Ereignisse des 30. Januars 1594 zusammenfassen und Ernst innerhalb des Brüsseler Stadtgefüges situieren; das Fehlen der beschreibenden Namen lässt die zeitgenössischen Betrachtenden jedoch nicht deutlich erkennen, was genau hier gefeiert und mit welchen Motiven der neue Statthalter begrüßt worden war. Ausschlaggebend hierfür war wohl, dass Ernst in seiner kurzen Amtszeit keine wichtigen politischen Erfolge erreichen konnte und die Hoffnungen, die die Stadt Brüssel 1594 in ihn gesetzt hatte, enttäuscht worden waren. Dies mag auch dazu geführt haben, dass in den *Polemographia Auraico-Belgica* der Antwerpen-Einzug, der nachfolgend vorgestellt wird, vollständig ausgelassen wurde.

3. Antwerpen: Der Wunsch nach Frieden und Wohlstand

In der sich globalisierenden Welt des 16. Jahrhunderts kam Antwerpen als „Weltstadt“[233] und „Metropole“[234] eine besondere Rolle zu. Aufgrund der spezifischen historischen Situation der Stadt als Handelszentrum konnte sich dort eine eigene und als sehr dynamisch zu beschreibende Wissens- und Handelsstruktur sowie visuelle Kultur entwickeln.[235] Austauschprozesse ergaben sich etwa durch die zahlreichen fremden Kaufleute, Handwerker und Künstler. Das vormoderne Antwerpen kann daher zu den „world cities“[236] gezählt werden, die Antonella Romano und Stéphane Van Damme als „privileged sites for the global articulation of knowledge, which in some way might abolish the distance between cultural areas or learned ‚metropolitan‘ institutions and ‚exotic‘ scientific fields“[237] definieren. Der Ausbruch der Revolte unter Wilhelm von Oranien 1568 sowie die Eroberung durch den spanischen General Alessandro Farnese 1585 hatten Antwerpen zum Ende des Jahrhunderts merklich geprägt und 1594 zu einer besonderen Situtiоn geführt: Die Stadt hatte begonnen, sich von wirtschaftlichen Einbußen zu erholen, da man wieder an das spanisch-portugiesische Handelsnetz angeschlossen war, dennoch lag die Demarkationslinie unmittelbar nördlich der Stadtgrenze. Die Ankunft Ernsts von Österreich gab der Stadt die Möglichkeit, alle Wünsche und Hoffnungen visuell eindrücklich zu präsentieren und damit Einfluss auf die zukünftige Politik und Förderung des neuen Statthalters auszuüben.

233 Das Original „world cities“ ist dem Titel von Romano/Van Damme 2009 entnommen.
234 Teil des Titels des Ausst.-Kat. Antwerpen 1993.
235 Beispielhaft kann hier auf die Beiträge im Ausst.-Kat. Antwerpen 1993 oder in Göttler/Ramakers/Woodall 2014a verwiesen werden.
236 Romano/Van Damme 2009.
237 Ebd., 85.



GENTIS AVSTRIÆ ANCILIA

VNA PACIS ET SALVTIS ARA

DESCRIPTIO
PVBLICÆ GRATVLATIONIS,
SPECTACVLORVM ET LVDORVM,
IN ADVENTV SERENISS. PRINCIPIS ERNESTI
ARCHIDVCIS AVSTRIAE, DVCIS BVRGVNDIAE,
COMITIS HABSP. AVREI VELLERIS EQVITIS, BELGICIS
PROVINCIIS A REGIA MA.TE CATHOL. PRÆFECTI, AN. M.D.XCIIII.
XVIII. KAL. IVLIAS, ALIISQVE DIEBVS ANTVERPIÆ EDITORVM.

CVI EST PRAEFIXA,
De Belgij Principatu a Romano in ea Prouincia
Imperio ad noſtra uſq; tempora breuis narratio.

*Ad Principem Sereniſſ. et S.R.E. Cardinalem,
Archiepiſcopum Toletanum Albertum Archidu-
cem Auſtriæ, Ducem Burgundiæ, &c.*

Cum carmine Panegyrico in eiuſdem Principis
Erneſti, ſuſcepto a Regia Ma.te Catholica Belgicarum
ditionum imperio, in eaſdem Prouincias aduentum.

*Acceſſit denique Oratio funebris, in Archiducis
Erneſti obitum ijſdem Prouincijs luctuoſiſſimum.*

Omnia a IOANNE BOCHIO S.P.Q.A. a ſecretis
conſcripta.

LABORE ET CONSTANTIA

ANTVERPIAE
EX OFFICINA PLANTINIANA.
M. D. XCV.

A-1: Unbekannter Künstler, Titelblatt zu Bochius 1595, Radierung, 32,8 x 21,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-01. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Es folgte somit am 14. Juni 1594 – und damit fast sechs Monate nach der *Blijde Inkomst* in Brüssel – die zweite Willkommenszeremonie für Erzherzog Ernst von Österreich in Antwerpen. Für seine offizielle Ankunft wurde eine Vielzahl von Bühnen, Bogen, Aufbauten oder Galerien vom Magistrat in Auftrag gegeben. Die Organisation dieses ephemeren Großereignisses oblag dabei den Bürgermeistern Blasius de Bejar (gest. um 1630) und Gillis Gerard, welche diese an den Stadtsekretär Johannes Bochius (1555–1609) übergaben, der später auch den Festbuchtext verfasste.[238] Anders als im vorherigen Kapitel zur *Blijde Inkomst*-Zeremonie in Brüssel, in dem die Ephemera auf der Grundlage ihrer Motivkomplexe aufgeteilt wurden, basiert die hier durchgeführte Unterteilung auf den ungleichen Auftraggebern der Aufbauten: Es werden daher zuerst diejenigen Dekorationen besprochen, für die der Magistrat unter der Leitung des Johannes Bochius zuständig war, gefolgt von den sieben Ephemera ausländischer Handelsnationen (*nationes*) aus Spanien, Portugal, Genua, Mailand, Florenz und Lucca sowie der Galerie der Fugger, die alle für ihre Aufbauten vollumfänglich selbst zuständig waren. Durch die Nebeneinanderstellung der zwei Gruppen kann an dieser Stelle die Frage gestellt werden, welche gemeinsamen und welche unterschiedlichen Hoffnungen und Wünsche die flämische Lokalpolitik und die vornehmlich südeuropäischen Kaufleute an den neuen Statthalter richten wollten.

3. 1. Das Festbuch

Für eine Analyse des Festbuches muss der Blick auf dessen erste Besonderheit gerichtet werden: seine zwei Frontispize. Das zu Beginn des Buches gezeigte erste Titelblatt der *Descriptio Publicæ Gratulationis* (Abb. A-1) zeigt neben den beistehenden Figuren von Neptun und Minerva und weiterem symbolischen Dekor in der Mitte des Blattes eine Textkartusche, in der zum ersten Mal in der Geschichte der niederländischen Festbuchtradition der Name des Festbuchautors mit der Formel „Omnia a IOANNE BOCHIO S.P.Q.A. a secretis conscripto“ genannt wird. Möglich geworden war die

238 Siehe Diels 1994 und Diels 2003 für eine umfassende Analyse der Planung des Einzugs, der Kosten und unter Vertrag genommenen Künstler der städtischen Aufbauten. Der Aufwand des Einzugs wird durch seine Finanzierung deutlich: So kostete das Fest die Stadt über 26.000 Gulden und damit etwa nur ein Zehntel der Gesamtkosten des bereits erwähnten Einzugs von 1549 für Karl V. und Prinz Philipp. Margit Thøfner geht davon aus, dass diese geringen Kosten dadurch bedingt waren, dass die Bevölkerung eine „costly and showy ceremony“ für nicht angebracht gehalten hätten, siehe Thøfner 2007, 180–181. Es ist zudem für den Einzug Ernsts zum ersten Mal belegt, dass die Aufträge für die Entwürfe der städtisch bezahlten Bühnen und Bogen ausgeschrieben und an den günstigsten Künstler vergeben wurden. Gleiches kann nachfolgend für die Handwerker der Aufbauten angenommen werden, vgl. Peeters 2013, 117–118.

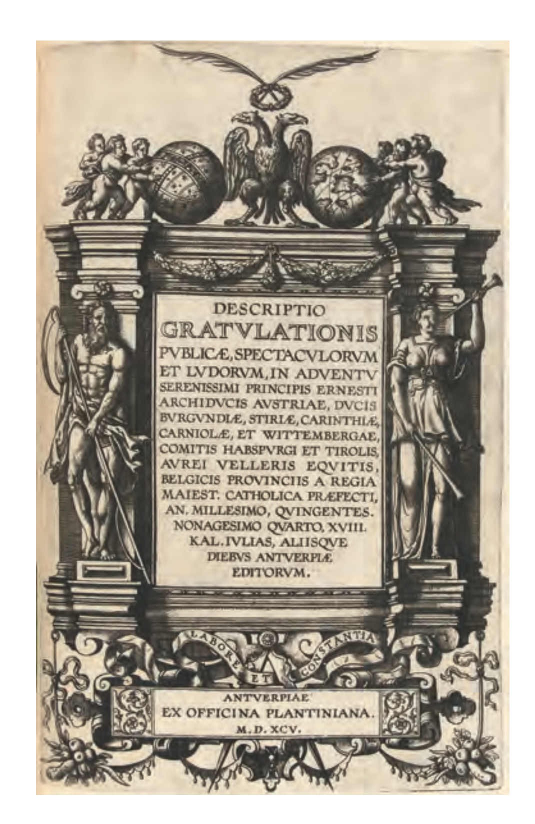
Nennung wohl dadurch, dass dieses Frontispiz erst nach dem Tod des Erzherzogs (21. Februar 1595) in Auftrag gegeben worden war und dem Buch nun der ebenfalls von Bochius geschriebene Text *De Belgii Principatu a Romano in ea Provincia Imperio ad nostra usque tempora brevis narratio* vorangestellt wurde.[239] Bochius inszeniert sich hier prominent als Verfasser der Festschrift und gleichermaßen der Konzeption der Aufbauten und hebt durch den Zusatz zu seinem Namen „S.P.Q.A.“ seine Loyalität zur Stadt Antwerpen und ihrem Magistrat als Auftraggeber hervor. Es folgt dann ein weiteres Titelblatt nach dem Text der *De Belgii Principatu a Romano […] brevis narratio*.[240]

Dieses zweite Frontispiz (Abb. A-2) muss als das zu Lebzeiten Erzherzog Ernsts in Auftrag gegebene Titelblatt des Festbuchs angenommen werden; davon zeugt das traditionelle Fehlen des Autorennamens und der Widmung, worin das Blatt der Struktur früherer Publikationen folgt.[241] Der Titelkupfer zeigt eine Architekturrahmung mit hervorspringenden ionischen Pilastern, darunter hängt eine reich verzierte Unterkonstruktion, welche den Druckereiort Antwerpen, den Verlag (*Ex Officina Plantinia*) und das Jahr 1595 angibt. Darüber findet sich in einem Spruchband das Motto der Werkstatt Christoph Plantins (1520–1589) *Labore et Constantia*. Vor den beiden Pilastern erscheint jeweils eine Figur: rechts *Tempus* mit Sense und links *Fama* mit Trompeten. Die Umwandlung dieser Figuren im späteren Titelblatt zu Neptun und Minerva lässt vermuten, dass die mit dem Erzherzog und seinem Einzug verknüpften Tugenden des rechten Moments und des nachfolgenden Ruhms enttäuscht worden waren. Oberhalb der Architektur wird weiterhin angezeigt, dass *Fama* vom Ruhm der Habsburger kündet, da der habsburgische Doppeladler erscheint, der von einem Lorbeerkranz und Palmzweigen bekrönt wird. Die zwei

239 Landwehr verweist darauf, dass sein benutztes Exemplar auf S. 175 den Lizenzstempel März 1595 aufweist, so dass davon ausgegangen werden kann, dass unmittelbar nach Ernsts Tod das neue Frontispiz und der Historientext angefertigt und dem Festbuch vorgesetzt wurden, siehe Landwehr 1971, 85. Das Exemplar in Ernsts Besitz war in rotem Samt gebunden und erscheint im Nachlassinventar, siehe zu diesem Buch Raband 2018.

240 Siehe Imhof 2011, Bd. 1, 101–104 (Kat. Nr. B-42). Der Autor gibt in seiner Untersuchung der Plantin-Moretus-Druckerei für dieses Festbuch an, dass am 8. Juli 1595 1.050 Titelblätter gedruckt wurden. Es lässt sich vermuten, dass damit beide Titelblätter (Abb. A-1 und A-2) gemeint sind, was die Gesamtauflage auf 525 Exemplare definiert. Ursula Stampfer gibt fälschlicherweise an, dass von dieser Publikation 775 Exemplare gedruckt wurden, bei dieser Zahl handelt es sich jedoch um die Auflage der Festbeschreibung Albrechts und Isabellas, die 1599 in Auftrag gegeben wurde und 1602 fertiggestellt war, siehe Stampfer 2008, 133, Fußnote 219; der Hinweis findet sich trotz des korrekten Verweises auf Landwehr 1971, 91, der diese Zahl für die Publikation von 1602 angibt.

241 Vgl. Grapheus 1550, Houwaert 1579, de Villiers 1582, Anonym 1594. Bochius wiederholte diese Neuerung der Autorennennung in seiner 1602 erschienenen Beschreibung der *Blijde Inkomst* von 1599, siehe Bochius 1602. Auch Jan Gaspar Gevartius wird auf dem Titelblatt des Festbuchs des *Pompa Introitus Ferdinandi* genannt, siehe Gevartius 1642.



DESCRIPTIO
GRATVLATIONIS
PVBLICÆ, SPECTACVLORVM
ET LVDORVM, IN ADVENTV
SERENISSIMI PRINCIPIS ERNESTI
ARCHIDVCIS AVSTRIAE, DVCIS
BVRGVNDIÆ, STIRIÆ, CARINTHIÆ,
CARNIOLÆ, ET WITTEMBERGAE,
COMITIS HABSPVRGI ET TIROLIS,
AVREI VELLERIS EQVITIS,
BELGICIS PROVINCIIS A REGIA
MAIEST. CATHOLICA PRÆFECTI,
AN. MILLESIMO, QVINGENTES.
NONAGESIMO QVARTO, XVIII.
KAL. IVLIAS, ALIISQVE
DIEBVS ANTVERPIÆ
EDITORVM.

LABORE ET CONSTANTIA

ANTVERPIAE
EX OFFICINA PLANTINIANA.
M.D.XCV.

A-2: Unbekannter Künstler, originales und versetztes Titelblatt zu Bochius 1595, Radierung, 32,8 x 21 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-02. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Köpfe des Adlers blicken links auf einen Himmels- und rechts auf einen terrestrischen Globus, die beide von jeweils drei Putti herangerollt werden.[242] Die welt- und himmelsumspannenden und damit imperialen Herrschaftsansprüche der Habsburger werden auf diesem Blatt dem Publikum prominent vor Augen geführt.[243]

242 Dieses Detail wiederholte Otto van Veen 1597 – unter Umständen mit einer Bearbeitung durch seinen Schüler Peter Paul Rubens – in der Vorlage eines Porträtstichs Albrechts von Österreich, so dass van Veen als möglicher Vorlagenkünstler des Frontispiz' angenommen werden kann. Ein Digitalisat der Zeichnung findet sich in der Onlinesammlung der Albertina, siehe http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[8065]&showtype=record (8.10.2018).

243 So erscheint es als ein gewollter Zug Bochius', dass die Herrschaft der Habsburger mit den wissenschaftlichen Errungenschaften Antwerpens verknüpft wird, ein Aspekt, der lokalen und fremden Betrachterinnen und Betrachtern der Zeit sicherlich aufgefallen sein dürfte, zumal im 16. Jahrhundert in Antwerpen die serielle Globenproduktion erfunden wurde. Aktuelle Forschungsarbeiten zu diesem Thema sind Koller 2014, Ausst.-Kat. Brake 2015 und dem Katalog zugehörig Bischoff/Lüpkes/Crom 2015. Die beiden hier besprochenen Globen erscheinen ebenfalls auf Abraham Ortelius' Frontispiz des *Theatrum Orbis Terrarum*, so dass unter Umständen eine Verknüpfung mit diesem Atlas hergestellt werden kann. Zur Bedeutung der Globen in der Kunst Antwerpens im Verlauf des 17. Jahrhunderts kann zudem auf die Forschungsarbeiten Stefanie Wyssenbachs verwiesen werden, siehe Wyssenbach 2017.

Es folgen auf 134 Seiten die in lateinischer Sprache verfassten Beschreibungen der zwanzig ephemeren Aufbauten des Einzugs sowie die Stiche, die diese abbilden.[244] Anders als im Festbuch des Brüsseler Einzugs stehen sich hier Text und Bild nicht direkt gegenüber, da die Ausführungen Bochius' zu jedem Aufbau mehrere Seiten umfassen und damit deutlich ausführlicher sind als diejenigen des anonymen Stadtschreibers aus Brüssel. Für die detailreich und künstlerisch versiert angefertigten Radierungen wurden von Bochius drei Künstler unter Vertrag genommen, zwei von ihnen erstellten die Vorzeichnungen, der dritte die Druckplatten.[245] Als Zeichner verpflichtete Bochius die Maler Joos de Momper (1564–1635) und Cornelis Floris III. (gest. 1615).[246] Der Stecher dieser Vorlagenzeichnungen, von denen sich keine erhalten zu haben scheint, war Pieter van der Borcht (ca. 1535–1608). Dieser hat ähnlich dem Novum der Nennung des Festbuchautors auf dem Frontispiz als erster Stecher eines Festbuchs seine Stichserie signiert.[247] Vom Erfolg dieser Kollaboration zeugt, dass alle Beteiligten – Bochius, de Momper, Floris, van der Borcht – fünf Jahre später erneut vom Bürgermeister Blasius de Bejar unter Vertrag genommen wurden, um das nun noch umfangreichere und prestigeträchtigere Festbuch für die *Blijde Inkomst* Erzherzog Albrechts und der Infantin Isabella (Bochius 1602) anzufertigen.

3.2. Die Ankunft eines neuen Apoll und Merkur

Die Stichserie beginnt mit dem Druck *Schematismus Aciei* (Abb. A-3), der die Ankunft des Erzherzogs im Südosten Antwerpens vor den Toren der Stadt zeigt. Von

244 Im Folgenden wird eine eigene Übersetzung des Festbuchs verwendet. Diese basiert auf dem Originaltext Bochius 1595 und der edierten Übersetzung, Stevenson/Gwynne/Liebregts 2004, welche oft fälschlicherweise mit Davidson/van der Weel 2004 angegeben wird.

245 Siehe Diels 2003, 30 und ihren Verweis in Fußnote 21 auf die erhaltenen Archivalien im Stadtarchiv Antwerpen (SAA PK 561, Collegiale acten, fol. 143^v). Dass Joos de Momper nicht nur aufgrund von erhaltenen Akten als Künstler der Vorlagen angenommen werden kann, belegt eine Zeichnung im Kupferstichkabinett der Stadt Antwerpen (Plantin-Moretus-Museum), welche den letzten Bogen am Michaelskloster für den Einzug Albrechts und Isabellas von 1599 zeigt, der mit dem später von Pieter van der Borcht angefertigten Stich identisch ist, siehe Stedelijk Prentenkabinet 2000, 52–55 und Raband 2018, 101–102.

246 Die Tätigkeit der beiden Künstler kann durch das Archivmaterial gesichert festgestellt werden, siehe Diels 1994. Die wenigen bibliographischen Informationen zu Cornelis Floris III. sind vom Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) in Den Haag zusammengefasst worden, siehe https://rkd.nl/explore/artists/318242 (8.10.2018).

247 Die Signaturen („Fecit Petrus vander Borcht") finden sich auf dem ersten (Abb. A-3) und letzten Druck (Abb. A-35). Pieter van der Borcht zählt zu den bekanntesten Bildstechern in Antwerpen zur Jahrhundertwende und hat ein umfangreiches Œuvre als Buchillustrator hinterlassen, siehe Mielke/Mielke/Luijten 2005.



A-3: Pieter van der Borcht (Stecher, signiert) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Ankunft Erzherzog Ernsts im Südosten Antwerpens, 1595, Radierung, 33,1 x 43,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-03. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

einem stark erhöhten Blickpunkt aus ist die aus weit über hundert Männern zu Pferd und zu Fuß bestehende Prozessionsgruppe des Erzherzogs abgebildet. Flankiert wird sie auf der linken Seite von den sechs in Formation stehenden Kompanien der städtischen Waffen- und Schützengilden.[248] Dem Festbuchtext Johannes Bochius' folgend, wurden der neue Statthalter Ernst von Österreich und sein Gefolge dort von den Bürgermeistern und dem Stadtrat in Empfang genommen. Im Hintergrund der Wiesen und Felder, die das nachfolgend in der Festdekoration aufgerufene Motiv der Förderung der Agrikultur zu präfigurieren scheinen, erkennt man Antwerpen mit Stadtmauer und Zitadelle – Zeichen der Wehrhaftigkeit der Stadt – und Kirchtürmen, die prominent aus der Häusermenge herausragen. Mit besonderer Finesse ist das zu erreichende Stadttor – die Kaiserpforte (*Keizerspoort*) – vergrößert dargestellt.

248 Siehe Thøfner 2007, 182–183.



A-4: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Kaiserpforte mit Erzherzog Ernst, 1595, Radierung, 32,6 x 20,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-04. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Dieses Tor, welches für den Einzug Kaiser Karls V. und Prinz Philipps 1549 als Teil der neuen Stadtmauer errichtet worden war und den Eingangspunkt der *Blijde Inkomst* markierte, ist im folgenden Stich gezeigt (Abb. A-4).[249] Vor dem neuen Statthalter, der zu Pferd erscheint, reiten sechs Männer, die bereits das Stadttor durchqueren und so anzeigen, dass Ernst von Österreich ihnen nachfolgen und die Zeremonie offiziell beginnen wird.[250] Einzelne, aber zentrale Elemente der Verzierung des Tores sind speziell für den Einzug des Erzherzogs angebracht worden. Der Blick auf ein historisches Foto der Kaiserpforte vor ihrem Abriss im 19. Jahrhundert (Abb. 13) und der Holzschnitt des Festbuchs von 1549 (Abb. 14), in dem das Tor undekoriert gezeigt wurde, lassen dies erkennen. So präsentiert sich die Kaiserpforte, der einzige nicht ephemere Aufbau des Einzugs, als Tor mit vorgestellten dorischen Säulen aus Bossensteinen mit Rustizierung. Darüber erhebt sich ein Attikageschoss halber Höhe, welches unterhalb mit einem Triglyphenfries abschließt. Die zwei Wandfelder des Bogengeschosses sind mit Löwenköpfen verziert, welche zur permanenten Struktur des Baus gehörten. Ebenso fest mit dem Tor verbunden war das Wappen Karls V., welches von zwei Löwen gehalten und von den Säulen des Herkules sowie seinem Motto „PLVS OVLTRE“ begleitet wurde. Als ephemere Dekoration ist 1594 das Untergeschoss mit – so das Festbuch – weiß-roten Girlanden und Inschriftentafeln geschmückt worden; deren Text wird in Bochius’ Beschreibung ausführlich, in den Stichen jedoch verkürzt wiedergegeben.[251] In der linken Inschrift wird der Erzherzog als Statthalter Philipps II. begrüßt, dessen Ankunft von Gebeten begleitet erwartet worden war. Damit wurde, anders als in Brüssel, wo die kaiserliche Herkunft an dieser Stelle im Vordergrund stand, das mit größter Not herbeigesehnte Ende des kriegerischen Konflikts der nördlichen und südlichen Niederlande thematisiert, lag doch Antwerpen direkt an der Demarkationslinie beider Landesteile.

---

249 Das Tor sowie der größte Teil der frühneuzeitlichen Stadtmauer wurde zwischen 1864 und 1870 abgerissen, siehe Lombaerde 2009, 152–157. Die tiefgreifende Verflechtung dieses Tors mit der Herrschaft der Habsburger wird deutlich, wenn man den Einzug Wilhelms von Oranien in Antwerpen 1577 betrachtet, der von Frans Hogenberg in einem Stich festgehalten wurde. Dort wird angezeigt, dass der Anführer der Revolution durch die *Rooport* die Stadt betrat und damit die *Jorispoort*, der alte Name der *Keizerspoort*, nicht aufgesucht wurde, vgl. Voet 1978, 103–104. Dargestellt ist der neue Statthalter Ernst von Österreich im Moment des Münzwurfs. Der Münzwurf beim Einritt des Fürsten in eine Stadt war in der Vormoderne Symbol des Spendens von Almosen und des ‚Zurückgebens‘ von städtisch erhobenen Steuergeldern, die für den Einzug von der Stadtbevölkerung gezahlt wurden, siehe Peters 2005, 274, Bussels 2012, 46–47 und Ruiz 2012, 321.

250 Siehe zum Durchreiten des Stadttors in vormodernen Herrschereinzügen Lampen 2009.

251 Beide Bochius 1595, 59. Auf den Stichen dieses Festbuchs sind teilweise die Inschriften verkürzt wiedergegeben worden, so dass oft nur die ersten Worte des Textes zu erkennen sind. Auf diesem Stich finden sich daher in den Kartuschen die Worte „QVOD BONVM &C.“ und „MAXIME &C.“



13. Kaiserpforte in Antwerpen, vor 1870, Fotografie. Image © http://militairerfgoed.digipolisweb.be/sites/default/files/Keizerspoort_beeld%207.jpg (12.12.2018).

Dem Triglyphenfries ist mittig über dem Bogen das Wappen des Erzherzogs vorgeblendet, welches nur temporär angebracht war, gefolgt vom dauerhaften Wappen Karls V. Im Dachaufbau ist die situativ aufgestellte Skulptur des Silvius Brabo, dem mythischen Stadtgründer Antwerpens, zu sehen.[252] Diesem Mythos entsprechend, rief die Inschrift am Sockel der Statue Brabo als „unbesiegbar“[253] und als Bezwinger des Tyrannen aus; gemeint ist hier der Antwerpener Riese Antigoon, auf den später zurückzukommen ist. Die Haltung des antiken Helden, der in seiner erhobenen Linken die abgeschlagene Hand des Antigoon präsentiert, korrespondiert mit der Pose des Erzherzogs, der ebenfalls seinen linken Arm emporstreckt. So treten die zwei Männer – der antike Held, der Antwerpen von der Tyrannei des Riesen befreite, und der Erzherzog, der die Niederlande von der Tyrannei der Revolutionäre befreien sollte – in einen gemeinsamen Austausch und bilden eine transtemporale Einheit. Das Wappen Karls V. verbindet beide mit den römisch-antiken Wurzeln der habsburgischen Kaiserwürde und der Herkunft Brabos, da dieser der Legende nach ein

252 Zum Gründungsmythos Antwerpens siehe Bochius 1595, 57, Bevers 1985, 55–58, ausführlich Göttler 2014a und van Dixhoorn 2014. Es kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei dieser Statue um diejenige Brabo-Figur handelte, welche bis zum 23. Februar 1587 an der Fassade des Antwerpener Rathauses stand und im Rahmen der visuellen Rekatholisierung der Stadt unter der Ägide des Jesuitenpaters Franciscus Costerus durch eine Figur der Jungfrau mit dem Kind ersetzt wurde, die damit den Charakter der Rathausfassade von einem lokal-mythologischen zu einem katholisch-religiösen dauerhaft transformierte, siehe Bevers 1985, 108–114 und Thøfner 2007, 162–165. Zu Bedeutung und Einfluss religiöser Bildung und Propaganda in den Spanischen Niederlanden der 1560er Jahre siehe Marnef 2006.

253 „braboni invicto, ob vindicatam talione tyrannidem“, Bochius 1595, 58.



14. Pieter Coecke van Aelst (Vorlage und Stecher), Kaiserpforte in Antwerpen, Holzschnitt, 29 x 22 cm, in: Grapheus 1550, D_i (recto), London, The British Library, Signatur C.75.d.15, p. 28. Image © The British Library, London.

Söldner Julius Caesars war.[254] In der Einleitung ist bereits auf Christopher Greens Konzept der geteilten Vergangenheit – „shared past" – verwiesen worden und es lässt sich bereits hier, mit der Ankunft des neuen Statthalters vor dem Tor der Stadt aufzeigen, dass Antwerpen seine mit dem Erzherzog und seiner Dynastie ‚geteilte Geschichte' in der römischen Antike verankerte. Dieses ermöglichte es der Stadt, ihre Wertigkeit zu erhöhen und mit der imperialen Dynastie auf gleicher Augenhöhe zu erscheinen.

Nachdem der Erzherzog das Tor durchritten und damit offiziell die Antwerpener *Blijde Inkomst*-Zeremonie begonnen hatte, wurde er direkt dahinter von der Magd Antwerpens – der personifizierten *Antverpia* in Form einer jungen Frau – begrüßt.[255] Der Stich (Abb. A-5) zeigt diese mit ihren Begleiterinnen thronend auf einem der städtischen *ommegangen*-Wagen (Umzugswagen). Diese *ommegangen* waren jährlich wiederholte, religiöse Prozessionen, zu denen in Antwerpen die *besnijdenis*-Prozession, bei der die Vorhaut-Reliquie Christi im Zentrum stand, die Marienprozession zu Mariä Himmelfahrt und die Pfingsonntagsprozession zählten.[256] Für diese Ereignisse hatte es sich in der Stadt an der Schelde und anderen niederländischen Gemeinden etabliert, neben Reliquien auch Figurenwagen, die lokalhistorische

254 Siehe zur Diskussion über die Namensherkunft Antwerpens und die Rollen Brabos und Antigoons Bochius 1595, 57; zuletzt ausführlich diskutiert in Göttler 2014a und van Dixhoorn 2014.

255 Dieser Wagen wurde 1582 für den Einzug des Herzogs von Anjou zum ersten Mal für eine *Blijde Inkomst* benutzt, dies wurde 1585 für Farnese wiederholt und war nachfolgend ein immer wiederkehrendes Moment, siehe Thøfner 2007, 184.

256 Zum *besnijdenis ommegang* siehe Tigelaar 2000. Zu den *ommegangen* und ihren Wagen allgemein, siehe Ausst.-Kat. Antwerpen 1957, Cartwright 1996, Thøfner 1999b, Hüskens 1997 und Thøfner 2007, 46–51 sowie 59–71.



A-5: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Wagen mit *Antverpia*, 1595, Radierung, 32,7 x 20,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-05. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

oder mythologisch-allegorische Bildthemen zeigten, durch die einzelnen Stadtteile zu bewegen. In den *Blijde Inkomst*-Zeremonien sind diese kirchenfestlich konnotierten Wagen als fest installierte und unbewegte Aufbauten eingesetzt worden. Der Grund dafür scheint simpel, sie erhöhten die Zahl der Dekorationen und ihrer Abbildungen im Festbuch und verringerten so die Gesamtkosten des Einzugs.[257] Im Jahr 1594 wurde ein Großteil, wenn auch nicht alle der *ommegangen*-Wagen gezeigt: Dem Wagen der *Antverpia* folgten der Riese Antigoon (Abb. A-23), der Elefant (Abb. A-25), das Schiff (Abb. A-29) und der Fisch (Abb. A-30).[258]

Zum Einzug Ernsts setzte die Stadt ihre *Antverpia* auf ihrem Gefährt gemeinsam mit acht allegorischen Personifikationen in Szene, um die Tugenden der Stadt prunkvoll zu präsentieren: Diese waren *Religio*, *Obedientia*, *Reverentia*, *Fidelitas*, *Benevolentia* und zuletzt *Beneficii Recordatio*, die Erinnerung an den Nutzen.[259] Die darunter angebrachte Inschrift ließ *Antverpia* zum neuen Statthalter sprechen: „Ich, trauriges Antwerpen, habe mich lange hinter väterlichen Mauern versteckt: Froh bin ich nun über neue Triumphe unter Eurem Schutz, Ernst. Mit Eurem Schutz und der Gnade des Königs wird frühere Pracht zurückkehren […].“[260] Deutlich zeigt sich, wie sehr die Ankunft des Erzherzogs mit der Restauration Antwerpens assoziiert wurde; ein Motivkomplex, der hier erst seinen Anfang nahm. Nachdem dann – so der Text – *Antverpia* von ihrem Wagen gestiegen war und Ernst einen mit goldenen Bändern verzierten Lorbeerkranz, der mythologisch mit Apoll assoziiert wurde, übergeben hatte, zog die Einzugsgruppe um den Erzherzog weiter.[261]

Der folgende städtische Aufbau präsentierte sich als Bühne mit einem *tableau vivant* (Abb. A-9), von denen die Stadt insgesamt vier hatte konzipieren lassen. Benannt wird diese erste Bühne als diejenige des Landbaus.[262] Im Bühnenraum erkennt

257 Margit Thøfner benennt dieses Vorgehen als „cheap“, Thøfner 2007, 191.

258 Grund für die Auslassung der übrigen Wagen könnte ihre prominente Nutzung und Präsentation im Festbuch des Einzugs des Herzogs von Anjou 1582 gewesen sein, De Villiers 1582. Siehe dazu auch Peters 2005 und Peters 2008.

259 Siehe Bochius 1595, 61. Zur Personifikation allgemein erschien zuletzt der umfangreiche Band Melion/Ramakers 2016.

260 „Moesta diu latui patrijs Antuerpia muris: | Ingredior nunc laeta, nouos actura triumphos | Auspicijs, Erneste, tuis: te vindice priscum | Clementi sub Rege decus, splendórque redibit […]“, Bochius 1595, 61.

261 1582 war es der Schlüssel der Stadt gewesen, den *Antverpia* überreichte und danach zurückerhielt. 1585 überreichte sie diesen an Farnese, der ihn jedoch nicht zurückgab, sondern an seiner Kette des Ordens vom Goldenen Vlies befestigte, womit er deutlich machte, dass er Antwerpen unter seine Kontrolle und die des spanischen Königreichs gebracht hatte. 1594 konnte *Antverpia* folglich keinen Schlüssel übergeben, so dass man sich für einen Lorbeerkranz entscheiden musste, vgl. Thøfner 2007, 152 u. 185.

262 Zur Größe und Form, siehe Hummelen 1981, 169. Zu Geschichte und Bedeutung des *tableau vivants* in den Niederlanden siehe Bussels 2011. Als grundlos zu bewerten ist die getroffene Entscheidung



A-9: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Bühne des Landbaus, 1595, Radierung, 32,6 x 20,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-09. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

man insgesamt zwölf Personen, welche sich um eine zentrale Figur in der Mitte versammelt haben. Diese stellt *Agricultura* dar, die personifizierte Landwirtschaft mit einem goldenen Pflug, die als Verweis auf den *Belgicum soli fertilitate*, den „fruchtbaren Boden Belgiens“[263], zu verstehen ist. Weiterhin ist der Bezug zum Edelmetall Gold – gezeigt durch den Pflug – und einem damit verknüpften ‚goldenen‘ Zeitalter wichtig. Verdeutlicht wird dies durch eine der drei Inschriften, die sich seitlich und oberhalb der Bühne befinden: „Wieso erneuert sich diese goldene Kugel mit Ernsts Ankunft? Es gibt einen passenden Namen und ein passendes Omen. Ich nenne die Menschen Österreichs golden, eine Rasse von Göttern von perfektem Geist, golden in ihren Tugenden, pur im Glauben. Er wird unser Ausgangspunkt sein, mit österreichischen Waffen des österreichischen Friedens mit Gold und Friedensvertrag“[264]. *Agricultura* erscheint mit der männlichen Figur des Jahreszyklus, *Annus*.[265] Dieser trug, so der Text, einen großen goldenen Ring, welcher im Stich lediglich als Lorbeerkranz abgebildet ist. *Annus* übernahm ebenfalls die Aufgabe der Ansprache an den ankommenden Erzherzog. Er rief diesen als Begründer eines neuen Zeitalters aus und machte dadurch die zeitüberdauernde Rolle deutlich, die man ihm in Antwerpen zugedachte.[266] Die Organisatoren werden hier Petrarca und Boccaccio gefolgt sein, die ein Goldenes Zeitalter (*Aurea Aetas*) direkt mit dem Ackerbau in Verbindung

Bussels, die Einzüge von 1582, 1594 und 1599 nicht in seine Studie aufzunehmen, sondern sich nur auf diejenigen von 1458, 1549 und 1635 zu konzentrieren. Folglich erscheint der Wandel der Bühnen von 1549 zu 1635 besonders eindrücklich, da die bedeutsamen Entwicklungen, die zum Ende des 16. Jahrhunderts stattgefunden haben, nicht berücksichtigt werden.

263 Bochius 1595, 69.

264 „Aureus Ernesto veniente renascitur orbis, | Cur ita? conueniens nomen, & omen habet. | Austria gens illi Diuûm genus, aurea dico, | Splendida mens, virtus aurea, pura fides. | Austriacis armis, auróque, aut fœdere pacis | Austriacæ nobis aureus auctor erit“, ebd., 70.

265 Neben den allegorischen und mythologischen Figuren der Landwirtschaft muss ein letzter Blick auf die Verzierung der Bühnenfront geworfen werden. Wie von Natasja Peeters festgestellt, handelt es sich hierbei um ein Gemälde, das mit großer Wahrscheinlichkeit von Frans Francken dem Älteren ausgeführt worden war. Für diese – und die folgenden Bühnen – schuf Francken an Stillleben orientierte Sammlungsbilder, in diesem Fall aus Früchten, Gemüsen und landwirtschaftlichen Werkzeugen, die sich um einen zentralen Ochsenschädel – ein Bukranion – anordnen. Neben der damit geschaffenen Möglichkeit, den *tableaux vivants* durch die Verzierung mit bemalten Fronten eine größere Dekorationsvielfalt zu geben, wurde so auch gezielt und virtuos die in Antwerpen berühmte Malkunst in Szene gesetzt und dem neuen Statthalter vorgeführt, siehe Peeters 2013, 117–188 sowie 241–243. Während des Workshops „Unruly Landscapes: Producing, Picturing, and Embodying Nature in Early Modernity“ (Bern, 14.–15.12.2017) wurde diese Bühne vom Autor im Vortrag „Aurea Aetas Antverpiensis“: Landscape, Agriculture, and Sovereignty in Antwerp's Joyous Entries“ dezidiert besprochen und als ein möglicher Schlüsselmoment des Einzugs vorgestellt.

266 Siehe Bochius 1595, 70. Das Ausrufen des Goldenen Zeitalters ist keinesfalls als Novum zu verstehen, sondern vielmehr als Topos fürstlicher Einzüge der Vormoderne. So ist Prinz Philipp 1549 in Antwerpen mit ähnlichen Wünschen begrüßt worden.

bringen, was somit auch den Einsatz des goldenen Pfluges und des goldenen Ringes erklärt, auf den im Zusammenhang des Ringelrennens (Kap. 3.4.) zurückzukommen sein wird; weiterhin kann hier wohl der Verweis auf echtes Gold – und der mit diesem Material konnotierte Wohlstand – nicht außer Acht gelassen werden, da Antwerpen als Zentrum von Handel, Geldgeschäften und Goldschmiedearbeiten mit einem auf diesem Material basierenden Reichtum assoziiert wurde.[267]

Es lässt sich hier lediglich die Vermutung vorbringen, dass es sich bei dieser Bühne um eine Konstruktion der *rederijkers* (Rhetoriker) aus Antwerpen handelte.[268] Wim Hummelen beschreibt hierzu, dass die Antwerpener *rederijkers* nach Alessandro Farneses Einnahme der Stadt 1585 zwar an Einfluss verloren hatten, ihr visuelles Erbe jedoch noch zu spüren war:

> Twelve years later the Antwerp chambers of rhetoric, partly as a result of the emigration of many of their members to the Protestant North, were as good as defunct. But the example set by their scaffolds seem to have been so strong that when *tableaux vivants* had to be put on for the entry of Archduke Ernest of Austria, no better idea was forthcoming than that of simply imitating the rhetoricians' stages, outmoded caryatids and all.[269]

Diese „Imitation" der Bühnen der Rhetorikergilden unterstreicht das Nachwirken dieser lokalen Tradition innerhalb der visuellen Kultur der Niederlande und zeigt, wie groß ihr Einfluss noch immer war, auch wenn die Gruppen nachhaltig an Bedeutung verloren hatten. Zuletzt sind die von diesen Gruppen veranstalteten Rhetorikerspiele (wie zuletzt das *landjuweel* 1561) als „primary transmitter of values"[270]

267 Zu Petrarca und Boccaccio siehe Costa 1972, 15–25. Zur Bedeutung des Materials Gold und seiner Konnotation als „fetishized form of value itself", siehe Zorach 2005, 189–235, hier 195. Für einen umfassenden Einblick in das Thema siehe Ausst.-Kat. Wien 2012. Hier kann ebenfalls auf das vom SNF geförderte Forschungsprojekt „Materialized Identities: Objects, Affects and Effects in Early Modern Culture, 1450–1750" verwiesen werden, das von Susanna Burghartz, Lucas Burkart, Christine Göttler und Ulinka Rublack durchgeführt wird.

268 Zu diesen Gruppen gehörten in Antwerpen *De Violieren* (Die Nelken), *De Olijftak* (Der Olivenzweig), *De Goudbloom* (Die Ringelblume), *De Damastbloem* (Die Damastblume), *Het Leliken van Calvarien* (Die Lilie des Kalvarienbergs) und *Het Lavenderblomken* (Das Lavendelblümchen). Siehe zu den *rederijkers* und ihrer Bedeutung für die öffentliche Kultur in den Niederlanden Kindermann 1984, Bd. 2, 66–77, Meadow 1999a, Bloemendal/van Dixhoorn 2011, Bussels 2012, van Eck 2013. Die umfassendste Einzelstudie ist Van Bruaene 2008. Eine Liste aller bekannten niederländischen *rederijkers*-Gruppen kann online abgerufen werden, siehe http://www.dbnl.org/organisaties/rederijkerskamers (8.10.2018).

269 Hummelen 1981, 168. 1585 war lediglich die Gruppe *De Olijftak* am Einzug Farneses beteiligt, siehe Thøfner 2007, 155.

270 Göttler/Ramakers/Woodall 2014b, 20.

identifiziert worden, so dass Gleiches ebenfalls für die Bühnenaufbauten des Einzugzeremoniells für Ernst von Österreich angenommen werden kann. Diese Erkenntnis sowie die bisher kaum in Betracht gezogene Tatsache, dass die Stadt Antwerpen insgesamt fünf dieser *tableaux vivants*, aber nur zwei Triumphbogen hat errichten lassen, unterstreichen, wie wichtig die auf den lebenden Bühnen vorgebrachten allegorischen Szenen und die rhetorische *enargeia* für die visuelle Propaganda in den Niederlanden waren. Die Bühnen waren mit ihren visuellen wie rhetorischen Qualitäten daher im Jahr 1594 den rein architektonisch gestalteten und mit Malereien behangenen Ephemera wohl in Überzeugungskraft bei Weitem überlegen.[271]

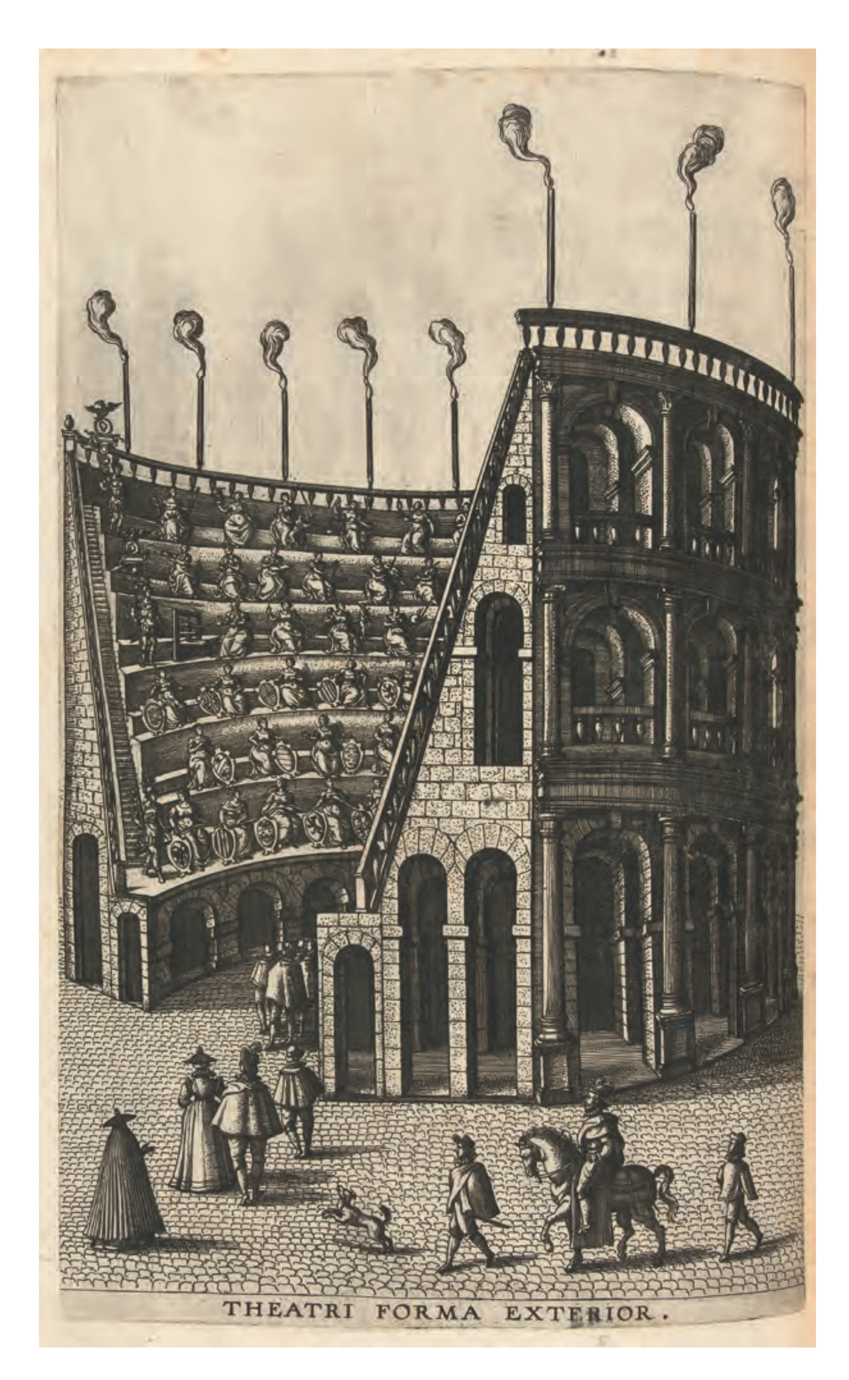
Nachdem die Bühne verlassen und der Bogen der Portugiesen passiert wurde, erreichte die Gruppe um den Erzherzog die Meir, die prächtigste Straße der Stadt. Die Organisatoren nutzten jene große Fläche, um dort das ephemere Theater des österreichischen Friedens (*Theatrum Pacis Austriacæ*) zu errichten, welches mit zwei Ansichten im Festbuch gezeigt wird. Die erste (Abb. A-12) präsentiert die dreistöckige Außenfassade mit hohen dorischen Säulen im Untergeschoss, darüber ionische und korinthische Säulen als Abschluss. Diese Superposition scheint am römischen Kolosseum orientiert zu sein und unterstreicht, dass durch die Form der Architektur – wie von Mark Meadow in seinen Untersuchungen hervorgehoben – eine Verknüpfung zwischen der gegenwärtigen Situation und der römischen Antike hergestellt werden sollte.[272] Die zweite Ansicht (Abb. A-13) zeigt das Theater und seine Figuren dann in voller Pracht.

Auf insgesamt sechs Rängen erscheint in diesem umgekehrten Theater – der Erzherzog fand sich inmitten der Arena wieder – eine Vielzahl an Personal. Der Aufbau ist durch seine personelle Stärke beinah als überdimensionales *tableau vivant* zu bezeichnen, welches in solch einer Größe noch nie in Antwerpen oder den Niederlanden zu sehen gewesen war.[273] Die für das Theater zentralen Figuren sind untereinander in der Mittelachse des Innenraums angeordnet. Zuoberst erkennt man im Stich *Pax* mit einem Olivenzweig und hinter ihr die geflügelte *Victoria* mit einem Lorbeerzweig. Im Rang darunter sitzt im Zentrum Apoll, unter ihm folgt Merkur

271 Vgl. ebenfalls Meadow 1995, Meadow 1999a und Meadow 1990b.

272 „theatrorum antiquorum æmulationem", Bochius 1595, 79. Die Innovationskraft dieses Theaters machte erstmalig Richard Bernheimer deutlich, als er diesen in seiner Studie zu ephemeren Theaterbauten als ersten Aufbau benannte, der einem echten Amphitheater nachempfunden war. Bernheimer zeigt weiterhin, dass der Einfluss dieses Aufbaus aus Italien stammen könnte und die Stiche aus Antwerpen von 1594 dann nachfolgend in einer Gegenrichtung das Erscheinungsbild ephemerer Florentiner Amphitheater beeinflusst haben, siehe Bernheimer 1956, 242.

273 Der Aufwand des Theaters lässt sich nur mit dem ephemeren Rathausvorbau des Einzugs von 1549 vergleichen und macht deutlich, wie sehr die Stadt den neuen Statthalter zu beeindrucken gedachte, siehe Kuyper 1994, Bd. 1, 67–71.



A-12: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Theater des österreichischen Friedens (Seitenansicht), 1595, Radierung, 32,6 x 20,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-12. Image © Rijksmuseum Amsterdam.
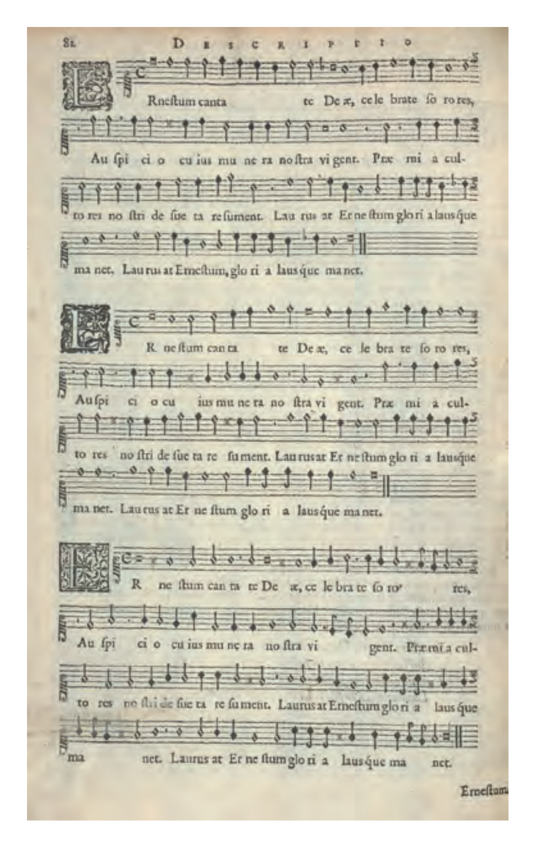


A-13: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Theater des österreichischen Friedens (Gesamtansicht), 1595, Radierung, 33,6 x 48,8 cm, London, The British Library, Signatur 808.m.3, p. 83.* Image © The British Library, London.

* Die Version dieses Drucks im Rijksmuseum findet sich unter der Inv.-Nr. BI-1953-0546B-13, da es sich jedoch um ein doppelseitiges und eingebundenes Blatt handelt, sind die Figuren in der Bildmitte durch die Bindung nicht sichtbar. Die Version der British Library zeigt diese zentralen und für die Analyse wichtigen Figuren deutlicher.

und schließlich die personifizierte *Austria*. All diesen Figuren sind zur Linken und zur Rechten begleitende allegorische Figuren, Tugenden oder Personifikationen beigestellt worden.

Die Personifikation des Friedens im obersten Rang wird zu beiden Seiten von sechs Tugenden mit ihren Attributen flankiert: Links sind es *Virtus* mit Dolch und Speer, *Prudentia* mit einem Spiegel, *Iustitia* mit der Waage (im Text anders beschrieben mit Schwert und Buch), *Fortitudo* mit einem Löwen, *Temperantia* mit einer Uhr und zuletzt *Gloria* mit kaiserlicher Krone, Zepter und goldenem Kranz zusammen mit einer Pfauenfeder. Rechts sitzen *Honor*, *Ratio*, *Nobilitas*, *Constantia*, *Liberalitas* und *Fama*, welche – so der Text – als Pendants zu den links sitzenden Tugenden konzipiert waren und sich in ihrer Anordnung immer auf die ihr gegenüberliegende Figur bezogen (*Virtus–Honor*, *Prudentia–Ratio* etc.). Apoll wird zu seiner Rechten von den



15. Seite mit Noten und Text zum Gesang im Theater des österreichischen Friedens, London, The British Library, Signatur 808.m.3, p. 79. Image © The British Library, London.

Musen begleitet, die – ausgestattet mit verschiedenen Musikinstrumenten – den ankommenden Erzherzog musikalisch begrüßten.[274] Diese bewusste Übernahme des Motivs des ersten Brüsseler *tableau vivants* (Abb. B-9) kann sowohl als Fortführung des dort begonnenen Lobliedes verstanden werden als auch als möglicher Fingerzeig, dass der Antwerpener Einzug die Bühnen Brüssels in Größe und Aufwand übertreffe. Apoll, so das Festbuch, sprach „Singt Göttinnen, Schwestern feiert Ernst, mit dessen Vorhersehung unsere Geschenke wiederbelebt werden, unsere Verehrer werden erneut die ungewohnten Preise erringen, doch Ernst erwartet der Lorbeerkranz und die Ruhmespreisung.“[275] Sowohl der Liedtext als auch die Noten wurden im Festbuch abgedruckt, was für dieses Genre eine Ausnahme darstellt, wodurch die

274 Die Figur des Apolls geht auf eine Vorzeichnung Marten de Vos’ zurück, siehe Doutrepont 1937, 139. Sie unterstreicht die Bedeutung dieser Zusammenarbeit, auf die im Folgenden an den entsprechenden Stellen verwiesen wird.

275 „Ernestum cantate Deæ, celebrate sorores, | Auspicio cuius munera nostra vigent. | Præmia cultores nostri desueta resument, | Laurus at Ernestum gloria, laúsque manet“, Bochius 1595, 81.

Bedeutung des Gesanges hervorgehoben wird (Abb. 15).[276] Links von Apoll erkennen wir Minerva, welche hinter sich die sieben freien Künste (Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Geometrie, Astronomie, Arithmetik und Musik) versammelt.[277] Um auch auf dieser Seite die Neunzahl zu erreichen, sind am Ende der Reihe *Industria* – mit dem in der Alchemie verwendeten Instrument der Retorte (ein einfaches Destilliergerät) – und *Diligentia* (Sorgfalt/Achtsamkeit), die goldene Sporen und ein goldenes Horn mit sich führt, gezeigt.[278]

Unterhalb der Götter Apoll und Minerva folgt dann der Götterbote und Handelspatron Merkur, erkennbar an seinem Caduceus. Links sitzen die Architektur mit goldenen Kompassen, die Malerei mit Pinsel, die Bildhauerei mit Meißel, dann die *Ars Nautica* mit einem Ruder und einem goldenen Seefahrerkompass und zuletzt die *Typographia* mit einer goldenen Druckerpresse in Originalgröße. Rechts befinden sich das personifizierte Bankwesen, der Handel, die Fischerei, die Webkunst und das Handwerk mit einem goldenen Hammer und einer silbernen Kelle.[279] Alle zehn der hier unter der Ägide Merkurs versammelten Kunst- und Handfertigkeiten weisen den Gott des Handels als Patron dieser erlernten und in Gilden zusammengefassten Handwerkskünste aus. Merkur und seine Begleiterinnen werden zu Vertreter_innen der Virtuosität Antwerpens, dem Ort, an dem all diese Künste gemeinsam existierten, miteinander verflochten waren und sich konstant transformieren und aufwerten konnten.[280] Zur Verdeutlichung des hier vorgebrachten Anliegens, dass Antwerpen als Heimat der Künste und Wissenschaften gestärkt werden müsse, folgte am Sockel des Aufbaus eine Inschrift, in der prophezeit wurde, dass die Künste unter der Herrschaft des Erzherzogs nach Antwerpen zurückkehren würden.[281] Antwerpen inszenierte sich folglich als Heimstatt Apolls, Minervas und Merkurs und „all ihrer unter ihnen

276 Louis Grijp (Grijp 2013) geht in seiner Analyse der Musik in niederländischen Triumpheinzügen leider nicht auf diesen Sonderfall ein und erwähnt dieses *tableau* mit seinen abgedruckten Noten nicht. Seine Referenz für die Einzüge im Jahr 1594 blieben die spielenden Musen in Brüssel.

277 Für diese Figuren liegen Vorzeichnungen Marten de Vos' im Antwerpener Kupferstichkabinett vor, siehe Doutrepont 1937, 138.

278 Siehe Bochius 1595, 81. Doutrepont stellte in ihrer Bearbeitung der Vorzeichnungen Marten de Vos' für Teile des allegorischen Figurenprogramms fest, dass sich diese in folgenden Publikationen zurückverfolgen lassen: „les *Hieroglyphica* d'Horus Apollo, les *Hieroglyphica* de Pietro Valeriano, les *Emblemata* d'Alciat, les *Emblemata* d'Adrien Junius, la *Prosopographia* de Philippe Galle, *Iconologia* de Cesare Ripa", Doutrepont 1937, 146, Hervorhebungen im Original.

279 Siehe Bochius 1595, 84.

280 Zur Zirkulation und Bedeutung von Wissen und Wissenschaft in Antwerpen und den Spanischen Niederlanden siehe jüngst Dupré et al. 2016.

281 „[…] CVM CETERIS REGNIS ET REGIONIBVS, OMNIVM | ARTIVM ET COMMERCIORVM VIRTVTVMQVE ORNAMENTIS, | REDDITVRVM FLORENTISSIMAS BENE OMNES OMINANTVR, | S.P.Q.A. | THEATRI MOLEM ERIGI CVRAVIT", Bochius 1595, 85.

versammelten Künste und Fertigkeiten“[282]. Besonders das Motiv der „Rückkehr“[283] scheint hier wichtig, da dieses anzeigen sollte, dass Antwerpen bereits ein erstes Goldenes Zeitalter erlebt hatte, diese Fertigkeiten bereits in Antwerpen zu finden waren und dass der Frieden in den Niederlanden ein solches wiederherzustellen vermochte.[284] Diese politische Situation des Jahres 1594 verdeutlichte nachfolgend das Personal der unteren beiden Ränge.

In der dritten Reihe des Aufbaus erscheinen als Repräsentantinnen der einzelnen Landesteile des spanischen Königreichs Kastilien, Léon, Tarascon, Neapel, Sizilien, Jerusalem, Portugal, Navarra, Granada, Toledo, Valencia und Sardinien, die an den beigegebenen Wappenschildern zu erkennen sind. Es folgen im Rang darunter die weiteren Herrschaftsgebiete der Habsburger: Galizien, die Balearen, Burgund, Mailand, Österreich, Barcelona (*Barcino*) und Kantabrien. Am Ende der Reihen stand laut Festbuch jeweils eine kaum bekleidete, schwarze Frau, welche als Äthiopierin beziehungsweise Inderin bezeichnet wird; beide fehlen im Stich. Als Personifikationen von Orient und Okzident präsentierten sie während der Einzugsfeier – ähnlich wie die zwei Globen des Titelblattes – die weltumspannende Herrschaft der Habsburger.[285] In der Mitte der Landespersonifikationen erkennen wir im Stich *Austria*, die in ihren Händen zwei Seile hält, welche unter ihrem Wappenschild hindurch auf den untersten Rang reichen. Auf der linken Seite erscheinen an diesem Seil die zehn von Spanien regierten Provinzen der Niederlande, rechts sind es die sieben revoltierenden, die sich zur Republik der Sieben Vereinigten Provinzen zusammengeschlossen haben. Die Seile in den Händen der *Austria* symbolisieren hier wohl ihre Qualität, diese siebzehn Provinzen vereinen zu können, was folglich durch die Herrschaft *Austrias* in Person des Erzherzogs geschehen sollte. Dies wurde, so das Festbuch, ebenfalls durch die Handlungen der *Austria* verdeutlicht, die sich bei der Ankunft des Statthalters erhob, ihn grüßte, vor den Augen aller die beide Seilenden verknotete und ihm übergab.[286] Der neue Statthalter vereinte folglich in den Augen der Organisatoren des Einzugs die versammelten Tugenden der Hauptfiguren

282 „OMNIVM | ARTIVM ET COMMERCIORVM VIRTVTVMQVE ORNAMENTIS“, ebd.

283 „REDDITVRVM“, ebd. Lhotsky verweist darauf, dass Ernsts Wahlspruch auf Münzen „plus reddit“, also „mehr zurückgeben“, lautete und gemeinsam mit einer Kornähre gezeigt wurde, siehe Lhotsky 1941–1945, Bd. 2, 213, Fußnote 1. Inwiefern auf diese Devise des Erzherzogs Bezug genommen wurde und ob diese in Antwerpen überhaupt bekannt war, muss offenbleiben.

284 Hier wurden die Niederlande bewusst in der Inschrift als *Germania inferioris* betitelt und nicht als *Provincia Belgica*, um so ihre Zugehörigkeit zum Reich zu unterstreichen. Auf diese Weise wurde hervorgehoben, dass es die dynastische Aufgabe eines kaiserlichen Sohnes war, diesen Landesteil des Imperiums zu retten. Gleiches wurde von Tamar Cholcman auch im Triumpheinzug von 1599 für Albert von Österreich festgestellt, dort am Triumphbogen der Fugger, vgl. Cholcman 2014, 120.

285 Siehe Bochius 1595, 84.

286 Siehe ebd., 85.



A-16: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Bühne der Kriegsführung, 1595, Radierung, 32,5 x 20,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-16. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

(*Austria*–Merkur–Apoll–*Pax*) in sich und vermochte als designierter Vertreter der *Austria*, Frieden zu stiften. Als Apoll – der apollinische Kranz der *Antverpia* hatte dies bereits präfiguriert – und Merkur inszeniert, sollte der neue Statthalter dann ein neues, zweites Goldendes Zeitalter Antwerpens einleiten, wodurch Handel, Künste und Wissenschaften zurückkehren und erstarken sollten. Wie dieses zu erreichen sei, zeigte der nachfolgende städtische Aufbau, ein weiteres *tableau vivant*.

Diese „Bühne der Kriegsführung" präsentiert sieben Figuren (Abb. A-16): Die *Ars Imperatoria* erscheint in der Mitte und wird von den personifizierten Tugenden der „Militärkunde"[287], der Kriegstugend, der *Auctoritas/Disciplina* und der *Felicitas* begleitet. Flankiert wird diese Gruppe von zwei Männern in römischen Soldatenrüstungen mit Faszienbündeln. Die Inschrift im Giebelfeld nimmt, so das Festbuch, Bezug auf Ernsts ‚späte' Berufung zum Statthalter im Niederlande-Konflikt, in dem bereits der Herzog von Alba, Don Juan di Austria, Alessandro Farnese und zuletzt Graf Peter Ernst von Mansfeld aktiv waren.[288] Der Unterbau, erneut als gemaltes Bild

287 „peritia rei militaris", EBD., 93.

288 „NON MINVS GLORIOSVM EST EXTREMA DELERE, QVAM PRIMA | DEPELLERE: NAM ETSI PRIMA PRAESIDIA REIP. VTILIA SVNT, | TAMEN EXTREMA SVNT GRATIORA", EBD.

angefertigt, zeigt eine Vielzahl von Waffen und Kriegsmaschinerien, die auf den tatsächlichen Akt der Waffengewalt zu verweisen scheinen: Im Zentrum erkennt man eine Kanone mit zugehörigen Kugeln, Dolche, Speere, Hellebarden, Pfeile, ein Schild, eine Arkebuse, einen Morgenstern, eine Trommel und davor Sichel und Axt.

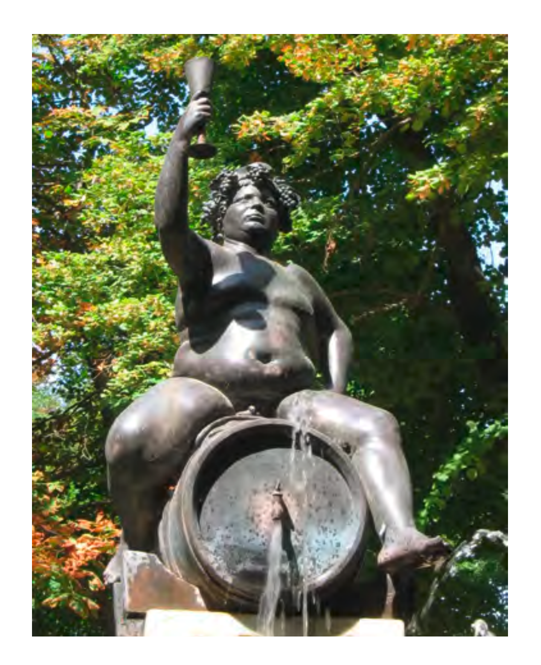
Am Ende der Straße, dem *Melkmarkt*, erschien dann, nachdem weitere Aufbauten der Handelsnationen passiert worden waren, der erste Triumphbogen, der von städtischer Hand geplant war und als „Triumphbogen des Magistrats“ bezeichnet wird. Der Bogen (Abb. A-22) teilt sich in drei Zonen: das Bogenfeld, die mit Gemälden behangene Attikazone und die zuoberst aufgesetzten Figuren. Am schmucklosen Bogengeschoss mit seinen hohen Sockeln, auf denen schmale dorische Halbsäulen stehen, sind die Inschriftentafeln angebracht. Ein Detail, welches nur hier erscheint, ist von großer Bedeutung: Die Aussicht, die sich hinter dem Bogen zu eröffnen scheint. Dort zeigt sich neben Teilen städtischer Architektur in der Ferne ein sechseckiger Zentralbau und im Vordergrund findet sich ein (Liebes)Paar vor einer Skulptur des Bacchus ein. Erst die Konsultation des Festbuchtextes offenbart, dass es sich hierbei keinesfalls um den Blick durch die reale Bogenöffnung handelte, sondern um eine Illusion, die als Perspektivmalerei in das Feld eingestellt worden war.[289] Damit sollte die Zweidimensionalität des Triumphbogens, der keine Rückseite hatte, verschleiert werden. Ein interessantes Detail ist die Figur des Bacchus, der auf einem Weinfass sitzt. Diese basiert sehr wahrscheinlich auf einer bronzenen Bacchusskulptur, welche von Jacques Jong(h)elinck in den 1560er Jahren als Teil seiner Planetengötterserie für seinen Bruder, den Kaufmann und Sammler Niclaes Jong(h)elinck (Abb. 16), angefertigt wurde; Filips Galle hatte diese 1586 als Druckserie herausgegeben (Abb. 17). Iain Buchanan hat auf die Bedeutung dieser achteiligen Skulpturenserie verwiesen und festgestellt, dass diese am 27. August 1585 zum Einzug Alessandro Farneses vor dem Antwerpener Rathaus aufgestellt und von Frans Hogenberg in seinem Stich festgehalten wurde (Abb. 18, 19).[290] Der Bezug zur Jong(h)elinck-Figur scheint daher überzeugend, weil hier auf eine Figur rekurriert wurde, die für die Bewohner_innen

289 Siehe ebd., 106.

290 Wie Buchanan weiter feststellte, wurde die Serie dann Farnese als Geschenk überreicht, der diese wiederum an Philipp II. weitergab. Die Skulpturen haben sich jedoch bis zur ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts weiterhin in Antwerpen befunden und können erst ab 1647 mit ihrer Ankunft im Palast del Buen Retiro in Spanien nachgewiesen werden, siehe Buchanan 1990a, 109. Noch im selben Jahr wurden die Skulpturen in den spanischen Alcázar Palast gebracht und die Planetengötter exklusive Bacchus in einem oktogonalen Raum in den Wandnischen aufgestellt. Der Bacchus wurde von der Gruppe getrennt und ist seitdem im Park des Palasts von Aranjuez als Brunnenfigur zu sehen (vgl. ebd., 110). Zur Sammlung Niclaes Jong(h)elincks siehe auch Buchanan 1990b und Weissert 2013. Zur Darstellung Farneses in der niederländischen Öffentlichkeit durch Flugblätter siehe Verbelen 2009, dort zu Antwerpen 53–76.



A-22: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen des Magistrats von Antwerpen, 1595, Radierung, 32,3 x 20,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-22. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



16. Jacques Jong(h)elinck, Bacchus, um 1560–1565, Bronze, Höhe: ca. 170–200 cm, Jardin de la Isla, Aranjuez. Image © https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aranjuez_JardinIsla_FuenteBaco_Detalle.jpg (12.12.2018). Foto: Ángel Serrano Sánchez de León.

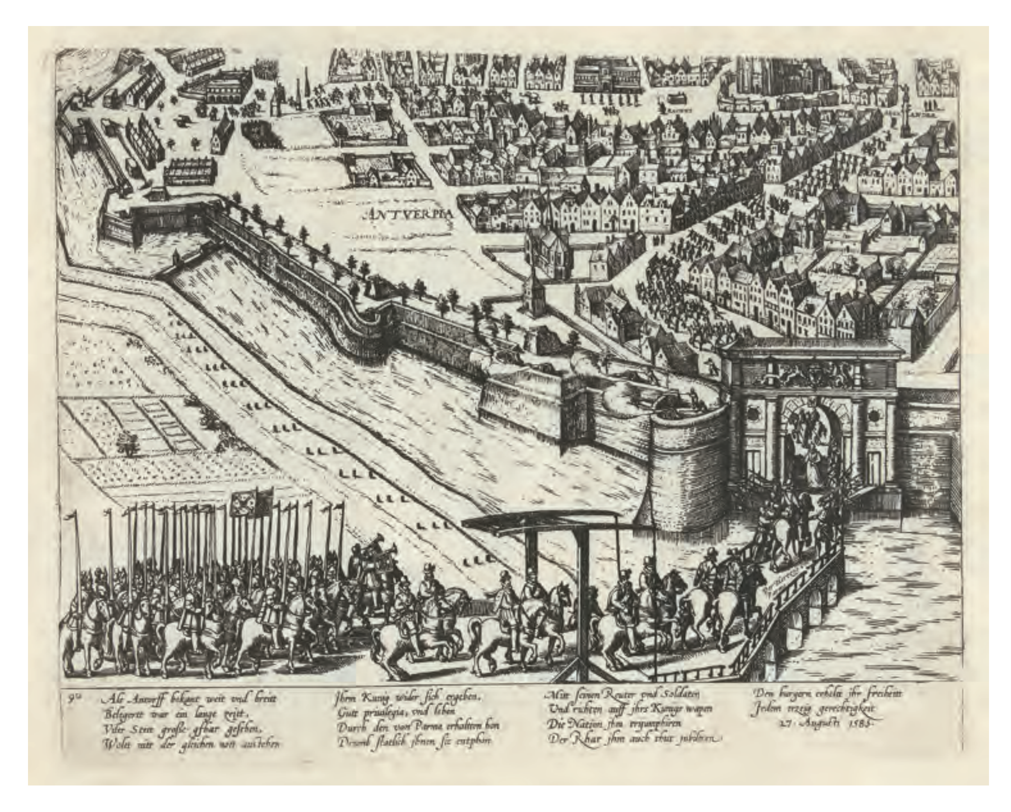


17. Filips Galle nach Jacques Jong(h)elinck, Bacchus, 1586, Serie der Sieben Planetengötter und Bacchus, Blatt 8 von 8, Kupferstich, 24,8 x 16,2 cm, London, The British Museum, Inv. Nr. 1862,0712.315. Image © Trustees of the British Museum, London.

der Stadt Antwerpen unumstößlich mit dem Ende der Belagerung von 1585 konnotiert war. Diese Dimension wird dem Erzherzog und seiner Gefolgschaft wohl nicht bekannt gewesen sein und doch zeugt der Einsatz eines Abbildes dieser Skulptur davon, wie eng die Einzüge der *Blijde Inkomst* des 16. Jahrhunderts visuell miteinander verflochten waren.

In der Attikazone finden sich dann auf insgesamt drei lebensgroßen Gemälden vier Figuren: Von links nach rechts waren dies Prinz Philipp (III.) von Spanien, König Philipp II. mit Erzherzog Ernst und rechts die Infantin und älteste Tochter Philipps II., Isabella Clara Eugenia. Alle Bilder wurden für diesen Bogen vom Antwerpener Maler Frans Francken dem Älteren (1581–1642) ausgeführt.[291] Die zwischen

291 Das Porträt Prinz Philipps ist das einzige erhaltene Objekt des gesamten Einzugs. Der Grund dafür ist, dass alle gemalten Elemente der Ausstattung dieser *Blijde Inkomst* am Ende ihrer Zeit an den Ephemera in das Rathaus verbracht und dort ausgestellt wurden. So ist zum Beispiel für das Doppelporträt Philipps II. und Ernsts belegt, dass sich dieses als „Een stuck schilderye van de Doorluchtige Majesteit Filippus de tweede ende den Aertshertoge Ernestus“ in der „Camer neffend ’t



18. Frans Hogenberg, Einzug Alessandro Farneses in Antwerpen, 1585, Radierung, 21 x 28 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-78.784-247. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.



19. Detail von Abb. 18 mit dem Antwerpener Rathaus und den Figuren Jacques Jong(h)elincks.

Collegie rontmme met gouden leir behangen" befand, Duverger 1984, 336, zit. nach Peeters 2013, 247. Duverger listet weiterhin im Nachlass von Nicolaas de Herde Bilder mit dem „tegenwoordighen Coninc van Spaengien ende van d'Eertshertoghe Ernestus Albertus ende Isabel van Oosterich", so dass davon ausgegangen werden kann, dass dieser die Bilder gekauft hatte, Duverger 1984, 493. Durch den Verkauf der Bilder des Rathauses hat sich für alle anderen Gemälde der *Blijde Inkomst* jede Spur verloren, vgl. Peeters 2013, 247.

Bogen und Doppelporträt angebrachte Inschrift erklärte die Aussage der Bildnisse: „hoc quaternario felix Belgica“[292]. Mit diesem Verweis, dass das Glück der Niederlande auf „diesen vier Personen“ ruhe, wurde Ernst mit dem Regenten der Niederlande, seinem männlichen Erben und seiner Tochter, die Ernst heiraten sollte, gleichgestellt. Wie schon in Brüssel am *tableau vivant* der Schmiede des Vulkan (Abb. B-19), an der Venus den Pfeil ihres Sohns neu schmieden ließ, so dass Ernst sich verliebe, wurde auch hier auf die Hochzeit von Ernst und Isabella Bezug genommen, die sie als souveräne Regenten der Niederlande legitimieren würde. Im Zentrum des Aufbaus erhebt sich über Philipp II. und Ernst eine Komposition aus einem königlichen Zepter mit Lorbeerkranz, zwei überkreuzten Oliven- und Palmzweigen und einer Krone, auf der ein Adler ruht. Diese können als kombinierte Symbole der Herrschaftsansprüche beider Männer und damit beider Dynastiezweige der Habsburger verstanden werden, die sich durch die Heirat vereinen sollten.

Dieser Triumphbogen, auch wenn er nicht durchritten, sondern nur passiert wurde, diente der Stadt als ‚Tor‘, um auf den Rathausplatz als zentralen Ort der Selbstverwaltung hinzuleiten. Erneut kann ein Bezug zum Brüsseler Einzug hergestellt werden, da auch hier einem Triumphbogen mit Malereien die Funktion einer Markierung des innersten städtischen Bereichs zukam (Abb. B-10). Auf dem Rathausplatz, heute der Grote Markt, stand der Erzherzog dann dem Riesen Antigoon als zweitem *ommegangen*-Wagen gegenüber (Abb. A-23).[293] Hierbei handelt es sich um ein Abbild desjenigen Riesen, dem Silvius Brabo der Sage nach die Hand abgeschlagen hatte, was zur Namensbildung und Stadtgründung Antwerpens geführt hatte.[294] Trotz dieses ‚Konflikts‘ mit Brabo ist der Riese in römischer Rüstung präsentiert, wodurch er in einen identischen zeitlichen Kontext gesetzt wird und so ebenfalls auf die antike Abstammung der Stadt verweisen konnte. Der Koloss war 1549 für den Einzug Karls V. und Prinz Philipps von Pieter Coecke van Aelst geschaffen und im von Cornelis Grapheus verfassten Festbuch abgedruckt worden (Abb. 20). Nachfolgend wurde der Riese bei jeder *Blijde Inkomst* vorgeführt, so auch 1582 vor dem Herzog von Anjou (Abb. 21), wo er die Wappen Philipps II. vor aller Augen fallen

292 Bochius 1595, 106.

293 Dass es sich um einen beweglichen Wagen handelte, wurde, wie im Stich zu erkennen ist, durch eine Stoffbahn, die um das Podest gelegt wurde, verschleiert, so dass die Räder nicht mehr zu erkennen waren. Inwiefern alle in Antwerpen begrüßten neuen Regenten oder Statthalter wussten, dass es sich um eine bereits existierende Wagenfigur handelte, die nicht speziell für ihren Einzug geschaffen worden war, ist hier – wie bei allen *ommegangen*-Wagen – nicht zu beantworten. Es kann jedoch hervorgehoben werden, dass durch den Einsatz der Wagen die Wahrnehmung der Einzüge für fremde und einheimische Betrachter_innen deutlich unterschiedlich gewesen sein muss.

294 Zur Geschichte des Namens ‚Antwerpen‘, den Mythen der Stadtgründung und diesem Aufbau insgesamt, siehe Göttler 2014a, 148–151.



A-23: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Wagen des Antigoon, 1595, Radierung, 32,7 x 20,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-23. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



20. Pieter Coecke van Aelst (Vorlage und Stecher), Antigoon, Holzschnitt, 29 x 22 cm, in: Grapheus 1550, L_i (recto), London, The British Library, Signatur C.75.d.15, p. 80. Image © The British Library, London.

ließ.[295] Antigoon wurde somit zu einer handelnden und zentralen Figur der Einzüge, um die politischen Zugehörigkeiten der Stadt zu visualisieren. Dies wurde auch 1594 vorgeführt, auch um damit die Geschehnisse von 1582 visuell zu revidieren.

Der 1594 ausgeführte Stich zeigt Antigoon mit einem Feldherrenstab in der Hand, der, laut Text, zu Ehren des Erzherzogs mit den heraldischen Farben Österreichs – Rot und Weiß – verziert worden war. Im Gegensatz zu den früheren Präsentationen ist der Riese nun zum ersten Mal von realen Personen begleitet worden, so dass sich der Wagen als Mischform zwischen Umzugsgefährt und *tableau vivant* präsentiert. Bochius identifiziert die drei Figuren zu Füßen des Riesen als *Furor* (Aufruhr), *Discordia* (Zwietracht) – ein erneuter Verweis auf den Einzug in Brüssel? – und *Diffidentia* (Misstrauen). Ihnen war folgende Inschrift mitgegeben: „Ernst, wir sehen die österreichischen Triumphe, die gleiche Zukunft verpflichtet uns zu Seiner Herrschaft. Es ist keine Schande, erobert und unterdrückt genannt zu werden, da die Welt von österreichischen Regenten beherrscht wird“[296]. In Gegenwart des mythischen

295 Siehe Peters 2008, 6. Zur Tatsache, dass der Riese hohl war, und wie dies seine Wahrnehmung im 16. Jahrhundert prägte, siehe Göttler 2014a.

296 „Vidimus Austriacos toties, Erneste, triumphos, | Nunc eadem fortuna manus dare cogit eidem | Imperio, victostamen oppressosque fateri | Non pudet, Austriacis nam flectitur orbis habenis“, Bochius 1595, 108.



21. Unbekannter Künstler (frühere Zuschreibungen an Abraham de Bruyn oder Pieter van der Borcht), Antigoon-Wagen im Einzug des Herzogs von Anjou, Radierung, 23,7 x 22,5 cm, in: de Villiers 1582, Tafel XI, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-B-FM-001-12. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.

Riesen wurde von den drei Personifikationen das ausgesprochen, was neun Jahre nach der Eroberung durch Farnese immer noch am Selbstbewusstsein der Stadt ‚zu nagen' schien. Mit dieser direkten Ansprache an den Erzherzog verwies Antwerpen darauf, dass man erhobenen Hauptes auf seine Eroberung durch Farnese zurückblicke und sich diesem Schicksal hingeben könne, da man nun wieder von der Dynastie der Habsburger regiert werde. Für diesen Moment der Hingabe an den Erzherzog und sein Geschlecht erwarteten die Bewohner Antwerpens jedoch eine Gegenleistung, welche, wurde am folgenden Aufbaut inszeniert.

Nachdem die Gruppe weiter über den Rathausplatz gezogen war, fand sie sich vor der Bühne der tugendhaften Herrschaft (Abb. A-24) ein, welche durch die Aufstellung gegenüber dem Rathaus und aufgrund ihrer Thematik mit der Bühne der *Gloria* in Brüssel (Abb. B-13) vergleichbar ist und auf diese Bezug zu nehmen scheint.[297] Im Mittelfeld des dreiteiligen Bühnenaufbaus erkennt man im Stich links *Religio* mit Kreuzstab und rechts *Iustitia* mit Schwert und Waage. Über diesen erscheinen zwei Putti, welche die Taube des Heiligen Geistes krönen. Auf der linken Bühnenseite

297 Peeters gibt für diese Bühne fälschlicherweise ein Bild aus dem Festbuch für Albrecht und Isabella (Bochius 1602) an, um diese Bühne zu zeigen. Dabei handelt es sich allerdings um diejenige Bühne, auf der das Paar die Aufrechterhaltung der *Blijde Inkomst*-Charta schwor, also nicht um ein *tableau vivant* und erst recht nicht um eine Bühne aus dem Jahr 1594, siehe Peeters 2013, 119.



A-24: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Bühne der tugendhaften Herrschaft, 1595, Radierung, 32,5 x 20,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-24. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

folgen die Personifikationen des Gesetzes mit zwei Büchern, die Gerechtigkeit mit einem silbernen Stab und das städtische Recht mit dem Wappen der Stadt Antwerpen. Auf der anderen Seite sieht man *Annona* (der Ertrag) mit Brot und Früchten, *Moneta* (das Geld) mit den Werkzeugen zur Münzprägung und *Politea* (die Politik) mit einem Schild.[298] Die zu beiden Seiten postierten Soldaten in Rüstungen mit Faszienbündeln stellen einen Bezug zur Bühne der Kriegsführung her.

Dem Erzherzog wurden so erneut vor einem Rathaus die Tugenden einer gerechten und erfolgreichen Herrschaft vorgeführt. Doch anders als in Brüssel erscheint in Antwerpen zentral der Heilige Geist über der Dyade von *Religio* und *Iustitia*, wodurch eine stärkere Verbindung von Recht und Frömmigkeit hergestellt wird. Das seit 1585 wieder katholische Antwerpen bezog folglich die tugendhafte Herrschaft des Statthalters auf eine göttliche Tugend, die auf Erden von Religiosität und Gerechtigkeit geprägt sein sollte. Der Anruf des Erzherzogs als „(unser) Rächer“[299] in der oberhalb der Bühne angebrachten Inschrift verdeutlicht unmittelbar diese wichtige Verbindung von politischer, militärischer und kirchlicher Macht in der Person des neuen Statthalters.

Ehe dann der letzte Abschnitt des Einzuges erreicht wurde, in dem ein maritimes Thema im Zentrum der Dekorationen stand, trat auf der Südseite des Rathausplatzes am Kornmarkt als Pendant zum Wagen des Riesen Antigoon der *ommegangen*-Wagen des Elefanten (Abb. A-25) auf. Dieser hohle und bewegliche, aus Pappmaché und Holz geformte Dickhäuter wird im Stich in einer Seitenansicht gezeigt.[300] Auf seinem Rücken trägt er eine Säule, auf der die Personifikation Österreichs erscheint, die in ihrer ausgestreckten rechten Hand die Figur der Siegesgöttin Nike hält. Die Gestaltung des mit einer Säule bekrönten Elefanten scheint – ebenso wie später Giovanni Lorenzo Berninis Elefant mit Obelisk vor der Basilika S. Maria sopra Minerva in Rom – dem Druck gleichen Bildthemas aus der *Hypnerotomachia Poliphili* entnommen zu sein.[301] Die erhofften Siege des Erzherzogs erscheinen hier nun deutlich. Bochius selbst verweist zudem in seinem Text auf die Herkunft dieses Wagens, der zur Erinnerung des 1563 durch Antwerpen gereisten Elefanten hergestellt wurde. Dieser reale Elefant wurde via Antwerpen als Geschenk des portugiesischen Königs an den Wiener Kaiserhof gesandt, wodurch erneut die Verbindungen der Dynastien

298 Eine der Figuren, *Aequitas*, geht auf eine Vorzeichnung Marten de Vos’ für den Aufbau im Antwerpener Kupferstichkabinett zurück, siehe Doutrepont 1937, 139.

299 „vindice“, Bochius 1595, 110.

300 Dieser in Erinnerung an dieses Ereignis gestaltete Elefant war zudem beweglich und wurde wohl von innen gesteuert, denn das Festbuch berichtet, dass sich der Rüssel von selbst bewegen konnte, siehe ebd., 112.

301 Siehe Heckscher 1947.



A-25: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Wagen des Elefanten, 1595, Radierung, 32,5 x 19,9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-25. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

der iberischen Halbinsel zur Kaiserfamilie in Österreich und ihre gemeinsamen Interessen in den Niederlanden betont wurden.[302]

Es folgte der zweite Bogen der Stadt (Abb. A-26, A-27), der im Text als *Arcus Publici* bezeichnet wird und unter anderem, so das Festbuch, mit Medaillons verziert war, die *Abundantia* und *Victoria* zeigten und erneut die Bedeutung von militärischem Sieg und Wohlstand betonten. Dieser nun tatsächlich dreidimensional gestaltete Bogen war zusammen mit dem Architrav beinah 9 Meter hoch, darüber erhob sich eine Säule, die den Bau um weitere 8 Meter erhöhte, auf der Spitze folgte ein 2,3 Meter großer Kranich; die Gesamthöhe von über 19 Metern muss hier besonders beeindruckend gewirkt haben.[303] Das Podest der zentralen Säule ist mit dem Bild des Flussgotts *Scaldis* (Schelde) verziert, auf den ein Adler als Symbol des Kaisers zufliegt. Die Säule selbst ist mit Schlangen, Waffen und Lorbeer dekoriert

302 Zur Geschichte des Hofs von Portugal als Versender und Schenker exotischer Tiere an den Hof der Habsburger in Wien siehe Jordan Gschwend 2010.

303 Alle Umrechnungen basieren auf folgender Angabe: 1 Antwerpener Fuß entspricht 28,5588 cm, siehe Schön 1815, 318.





A-26 und A-27: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., *Arcus Publici* (Vorder- und Rückseite), 1595, Radierung, je 32,7 x 20 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-26 und BI-1953-0546B-27. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

und inkorporiert somit Kriegsführung (Waffen), Sieg (Lorbeer) und den damit zurückkehrenden Handel, da die Schlangen die Säule in einen überdimensionalen, merkurischen Caduceus transformieren.[304] Bochius gibt an, was im verschatteten Bogendurchgang dargestellt war: Ein Bild der *Antverpia*, die von der Navigation und dem Landbau begleitet wurde, mit folgender Inschrift: „Antwerpen, warum hast du Ernst ein so stolzes Gebäude errichtet?" – „Weil er wohl unter seiner Herrschaft mit Hoffnung meinen Geist aufrichtet, denn, wenn Mars besiegt ist, kehrt Ruhe ein in die Häuser, erreichen Schiffe den Hafen und der Bulle das Feld."[305] Dieser Bogen nimmt damit die bereits gezeigten Themen der ersten zwei Bühnen

304 Siehe Bochius 1595, 114.

305 „Erigis Ernesto cur celsam, Antuerpia, molem? | Quòd spe sic animos erigat ille meos. | Illius auspicijs pulso quod Marte, reuiset | Tecta quies, portum nauita, taurus agrum", ebd., 116.

und des Theaters auf: Landwirtschaft, Künste, Handel und Kriegsführung. Das letzte Thema, der Seehandel, der hier durch die Navigation symbolisiert wurde, sollte auf der vierten Bühne folgen. Die Rückseite (Abb. A-27) war aufgrund der Prominenz der Säule und der Wichtigkeit des Bildes im Bogendurchgang nur marginal anders gestaltet worden und erweiterte die Aussagen des Aufbaus kaum.

Diese letzte Bühne stand an der *Sint Jans Brug* in unmittelbarer Nähe zur Schelde und zeigte die Befreiung ihres personifizierten Flussgottes *Scaldis* (Abb. A-28). Die Stadt präsentierte hier ein maritimes Bühnenbild, das bereits durch die *Navigatio* an der Seite *Antverpias* am vorherigen Bogen präfiguriert worden war. Bochius ist hier in seiner Beschreibung der Bühne detaillierter als an den vorherigen und schreibt, dass diese verziert war mit „[…] Fischen, Krabben, Jakobsmuscheln, gestreiften und stacheligen Muscheln, Turbanschnecken, Austern, Herzmuscheln, Schilf, Seetang […] [und] Binsen“[306]. Diese Detailfreude des Dekors wird anhand des Stiches deutlich. Weiterhin zeigt der Stich im Bühnenraum sechs junge Frauen in langen Gewändern mit Kronen aus Seetang, die als Nereiden – Töchter des Meeresgotts Nereus – zu identifizieren sind.[307] Die jungen Frauen traten, so der Text, im Moment der Ankunft des Erzherzogs in Aktion und befreiten den vor ihnen liegenden Flussgott *Scaldis* von seinen eisernen Ketten, worauf Wasser aus seiner Urne zu fließen begann.[308] Die Inschrift darüber lautete: „Nereiden, Ernst befiehlt die engen Fesseln des *Scaldis* zu lösen, so dass er die Tiefen erneut durchfließen kann, um erneut mit den Nymphen spielen zu können“[309].

Die Bühne sollte somit die vorgebrachte Hoffnung der Stadt bezeugen, ihren uneingeschränkten Zugang zum Meer über die Schelde zurückzuerhalten. Dieser lag seit 1585 in der Provinz Seeland und somit außerhalb des spanischen Hoheitsgebiets. Die damit verbundene Annahme, dass Antwerpen jeglichen Zugang über die Schelde zur Nordsee verloren habe, ist in der Forschung mehrfach formuliert worden und diente zur Grundlage, um ein Ende der Stadt als Handelsmetropole zu beschreiben.[310] Der immer wieder vorgebrachte Vorwurf des umfangreichen Exodus

306 „ornati pisciculis, cancris, pectunculis, conchis striatis & echinatis, turbinibus, conchiliis, vmbilicis, arundine, alga, iuncis“, ebd., 118.

307 Namentlich waren diese: „Doris, […] Galatea, Panopoea, Nisea, Amymone […] [und] Nais“, ebd., siehe auch Stevenson/Gwynne/Liebregts 2004, Fußnoten 82–87.

308 Das Motiv des lagernden *Scaldis* wurde 1608/09 von Abraham Janssen in seinem monumentalen Gemälde von *Scaldis und Antverpia* erneut aufgegriffen und bezog sich wahrscheinlich auf diese etablierte Szene der Befreiung des Scheldegottes, siehe Dlugaiczyk 2005, 186–190.

309 „Ernestus Scaldi, Nereides, arcta leuari | Vincla iubet, refluóque vadum sulcare meatu | Rursus, & aequoreis iterum colludere nymphis“, Bochius 1595, 118. Unter der Bühne war als weiteres maritimes Detail das Bild eines gestrandeten Wals angebracht worden, siehe zum Motiv des Wals in der niederländischen Kunst Pawlak/Koller 2014.

310 Vgl. Baetens 1976.



A-28: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Bühne mit der Befreiung des *Scaldis*, 1595, Radierung, 32,6 x 20,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-28. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

der protestantischen Händler, Handwerker und Künstler ab 1585 scheint diesen Zustand des Niedergangs ebenfalls beflügelt zu haben; eine falsche Annahme, die bereits in den 1990er Jahren von Van der Wee und Materné und nachfolgend auch von weiteren Forschenden zurückgewiesen wurde.[311] Nicht beachtet wird in diesem Zusammenhang, dass bereits im Verlauf des 16. Jahrhunderts ein Großteil des Handels über Land geschah und Antwerpen durch italienische Handelsfirmen über die Alpen mit Südeuropa fest verbunden war, so dass es wohl trotz der Scheldesituation zu weniger wirtschaftlichen Einbußen kam, als angenommen.[312] Es kann daher davon ausgegangen werden, dass mit der ‚Schließung der Schelde' ab 1585 kein Niedergang Antwerpens eingeleitet wurde, sondern sich Stadt und Handel eher in einem tiefgreifenden Transformationsprozess befanden. Dies bedeutet vor allem, dass weiterhin die Einfuhr von Produkten auf spanischen oder portugiesischen Schiffen möglich war. Durch die Erhebung von Zöllen an der Scheldemündung war dies jedoch für alle Kaufleute und damit die Stadtverwaltung – und dies scheint hier bemängelt worden zu sein – deutlich minder ertragreich.[313]

Dass 1594 ein *tableau vivant* der gefangenen Schelde, gefolgt von den *ommegangen*-Wagen von Schiff (Abb. A-29) und Fisch (Abb. A-30), den Eindruck einer ‚auf dem Trockenen sitzenden' Stadt vermitteln sollte, zeugt davon, wie intrinsisch Antwerpen und die Schelde – Stadt und Handel – miteinander verbunden waren. Diese hier symbolhaft präsentierte ‚Schließung der Schelde' sollte, wie es Margit Thøfner zuletzt herausgearbeitet hat, keinen Niedergang des Handels beklagen, sondern vielmehr das städtische Selbstbewusstsein unterstreichen: Antwerpen wollte zum vollständigen und gewinnbringenden Zugang und zum lukrativen Handel mit spanischen, italienischen und außereuropäischen Produkten zurückkehren und die

311 „The sudden exodus from Antwerp was out of all proportion to the still appreciable economic strength of the city […] [which] explains the rapid and substantial recovery of the population", Van der Wee/Materné 1993, 21. Dieser lange als unausweichlich angenommene ‚Niedergang' Antwerpens war nachfolgend nur durch den zwölfjährigen Waffenstillstand von 1609 gestoppt worden, eine Dekade, die als „Indian Summer" in Antwerpens Geschichte einging und oft mit der zeitgleichen Ankunft des Peter Paul Rubens in der Schelde-Stadt parallelisiert wird. Den Begriff „Indian Summer" verwendet unter anderem Dupré 2011, 267. Er hat sich für die Beschreibung des Antwerpener Markts zwischen 1585 und 1648 durchgesetzt, nachdem er auf Niederländisch als *nazomer* bezeichnet wurde, siehe Baetens 1976. Mit dem Ablauf des Waffenstillstands im Jahr 1621 und dem Westfälischen Frieden 1648, der die Scheldemündung final den nördlichen Provinzen zuwies, habe Antwerpen dann sein tatsächliches wirtschaftliches Ende gefunden; eine historische Annahme, die ebenfalls weiterer Verifikation durch Forschungsergebnisse bedarf.

312 Vgl. Subacchi 1995, 81.

313 Zu den erhobenen Zöllen siehe van der Wee/Materné 1993, 25–27. Diese Annahme wird ebenfalls unterstützt durch die Forschungsergebnisse von Thijs 1993, Lesger 2006, Arblaster 2010, hier besonders 198–203, und Göttler/Ramakers/Woodall 2014b.



A-29: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Wagen mit dem Schiff, 1595, Radierung, 31,5 x 20 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-29. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



A-30: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Wagen mit dem Fisch, 1595, Radierung, 19,9 x 32,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-30. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

herbeigesehnten kriegerischen wie politischen Erfolge des neuen Statthalters sollten dies ermöglichen.

Kurz darauf war das Ende des Einzugs am Michaelskloster erreicht und Stadtsprecher Philip Ayala begrüßte den Erzherzog offiziell; seine Ansprache wurde ebenfalls in das Festbuch übernommen.[314] Darin verweist er, nach einer längeren Vorrede über die Ernennung des Erzherzogs durch Philipp II. und die imperiale Abkunft Ernsts, auf die Unfreiwilligkeit der Reise des neuen Statthalters in die Niederlande. Er sagte: „Nicht der eigene Wille hat Euch hergerufen, auch nicht der erfolgreiche und glückliche Status *Germania inferiors* [Niederdeutschlands/der Niederlande], sondern der Nutzen anderer, so dass Ihr gekommen seid, um die Wunden der unglücklichen Provinz Belgien [*infelicis Belgii*] zu heilen“[315], und weiter, dass der Erzherzog „die

314 Das Michaelskloster war derjenige Ort, an dem seit dem Mittelalter die Herzoge von Brabant und Burgund und auch die Habsburger (Karl V., Philipp II.) während ihrer Aufenthalte in Antwerpen verblieben; die einzige Ausnahme ist Alessandro Farnese, der 1585 mit seinen Truppen in die Zitadelle einzog (siehe Thøfner 2007, 156). Das Kloster ist nicht erhalten, gehörte jedoch zu den größten und reichsten Klöstern der Stadt. Die Bedeutung zeigt sich unter anderem darin, dass das aufwendige und mehrfigurige bronzene Grabmonument für Isabella von Bourbon, der Ehefrau Karls des Kühnen und Mutter Marias von Burgund, ursprünglich dort aufgestellt worden war.

315 „Non enim te propria quædam cupiditas, sed vtilitas aliena, nec prosper ac lætus Inf.Germaniæ status te huc euocauit, sed ad sananda infelicis Belgij vulnera commiseratione permotus accessisti“, Bochius 1595, 130.

bewaffneten Männer im Theater und auf den Bühnen und Bogen gesehen habe, die Ihm Treue und Gehorsamkeit zollen“[316]. Er schloss mit dem Verweis, dass

> darum der Senat deutlich bittet und betet, dass Eure Durchlauchtigste Hoheit diese Zeichen, jedweder Art, mit einem gnädigen Geist annehme und diese Stadt und ihre Bewohner mit Nächstenliebe umarme und Seinen Geist überredet, dass diese Waffen für den Katholischen Glauben, Treue und Gehorsamkeit gegenüber dem König verteidigt werden müssen, auch wegen Eurer eigenen Sicherheit; alle Bewohner der Stadt sind bereit, Blut zu vergießen und ihr Leben für die Unversehrtheit und die Eintracht des Vaterlandes hinzugeben.[317]

Deutlich zeigte Ayala auf, dass der neue Statthalter die Wünsche der Menschen der Stadt aufnehmen solle, da ihm dies die Bereitschaft der Bevölkerung sichere, Land und Glauben zu verteidigen. Die Sicherung von *Germania inferior* wurde zeitgleich zum Moment der Absicherung des Kaiserreichs (*Germania superior*) gemacht, wenn darauf verwiesen wird, dass man in den Niederlanden den Glauben verteidigen müsse, da beim Scheitern dieses Vorhabens auch das Reich in Gefahr sei.

Diese Ansprache wurde dann direkt vom Erzherzog – ebenfalls auf Latein – erwidert:

> Der Eifer und die Pflicht der Stadt Antwerpen für Ihn ist für Ihn überaus zufriedenstellend und sie wurden keinem unaufmerksamen Prinzen gezeigt. Es gefiel dem König, Ihn zu ernennen, um die belgischen Geschehnisse zu verwalten, dass diese Provinz von ihm angenommen wird und nicht, weil er die sie störenden Stürme nicht kenne, sondern weil er in göttliche Hilfe vertraue, hat Er sich dieser Aufgabe angenommen. Damit diese Situation ein Ende findet, wird Er sich mit Milde allen Angelegenheiten widmen und die sich der Empfehlung der Bewohner und des Magistrats Antwerpens erinnern.[318]

316 „Hos armis decoros, strenuos, alacres, illos theatris, pegmatis et arcubus vidisti obsequium, fidem, obseruantiam tibi declarare“, EBD.

317 „Rogat igitur obnixè oratque Senatus, vt hæc qualiacunque grati animi indicia, Serenissima tua Celsitudo boni consulat, hanc vrbem, ciuesque omnes beneuolentia complectatur,& in animum inducat suum, hæc arma pro Catholica religione defendenda, pro fide & obsequio Regi debito, pro tua salute quoque comparata: omnes verò ciues sanguinem profundere, vitamque deuouere pro incolumitate & patriæ concordia lubentissimis animis paratos esse“, EBD.

318 „Pergrata sibi esse ciuitatis Antuerpiæ in se studia & officia, nec Principi immemori exhibita fuisse. Regi placuisse eum Belgij rebus administrandis præeficere, eandem prouinciam à se susceptam esse, non quòd ignoraret quibus illa tempestatibus iactatur & affligitur, sed quòd diuino fretus auxilio ad eas sedandas huc se contulisset. Quibus miseriis vt finis imponatur, operam se omnem

In diesen Sätzen ging der neue Statthalter explizit auf die von Ayala angesprochenen Themen ein und zeigte, dass er diese in den Motiven der Festdekorationen erkannt hatte. Erzherzog Ernst präsentierte sich hier auf seine Aufgabe vorbereitet und durch seine dynastische Abkunft auch als gerechtfertigter Statthalter der Niederlande. Der Rekurs des Erzherzogs auf die aufgerufenen Themen zeugt eindrücklich von der Bedeutung des ephemeren Bildprogramms dieses Festumzugs als ‚Sprachrohr' der Stadt.

Die im Titel vorgegebene Annahme, dass Ernst als neuer Apoll und Merkur – als Förderer und Erneuerer der Künste, Wissenschaften und des Handels – willkommen geheißen wurde, lässt sich zum Abschluss der Ausführungen dieses Kapitels bestätigen. In diesem Zusammenhang ist in besonderem Maße auf das Friedenstheater zu verweisen (Abb. A-13). Dieses größte und aufwendigste aller Ephemera muss als zentraler Aufbau des Einzugs verstanden werden. Die vier kleineren Bühnen (Abb. A-9, A-16, A-24, A-28) dienen als Referenzpunkte zu diesem, ihre Themen sind dann am Triumphbogen der Stadt (Abb. A-26, A-27) erneut zusammengefasst worden. Im Theaterbau wurde zudem das gesamte gesammelte Wissen des Organisators Johannes Bochius – und damit der Stadt – vor Augen geführt, denn laut Bochius war mit 91 Personen ein allegorisch-mythologisches Personenprogramm aufgeboten worden, das in seiner Komplexität in kaum einem anderen Einzug so zu finden war.[319] Mit zwölf Herrschertugenden, neun Musen, neun freien Künsten (durch die Erweiterung der Siebenzahl mit *Industria* und *Diligentia*), zehn Wissenschaften und Handwerkskünsten, allen Personifikationen des Reichs der Spanier und der Habsburger und allen siebzehn Niederländischen Provinzen wurde Ernst ein Prospekt von Personifikationen aufgeführt, das in seiner Vielzahl überwältigend erscheint. Mit den zentralen Figuren von *Austria*, Merkur, Apoll und *Pax* wurde sodann deutlich, welche Erwartungen an die Herrschaft Ernsts geknüpft waren: Der Erzherzog sollte nach der Wiederherstellung des Friedens (*Pax*) die Künste und den Handel zu einer neuen Blüte führen, so dass ein neues Goldenes Zeitalter anbrechen könne. Die Fähigkeiten dazu trug er durch die Tugenden seines Adelsgeschlechts bereits in sich,

clementer daturum, ciuesque Antuerpiæ, ipsumque magistratum se semper benignè commendatos habiturum", EBD.

319 Die Stadtakten ergeben keine Zahl von 91, sondern nur ein Personal von circa 70, siehe DIELS 1994, 160, die auf ihre Auswertung einer Quelle im Antwerpener FelixArchief verweist (SAA PK 1632, Dok. 35, fol. 5[r]). Das Theater wurde beim Einzug von 1599 nicht erneut verwendet, auch wenn Bezüge zu diesem hergestellt werden können. Fünf Jahre später konzipierte Bochius eine drehbare Bühne in pyramidaler Form, die auf der einen Seite Laster und Untugenden und auf der anderen Seite Tugenden und positive Herrscherallegorien zeigte, siehe CHOLCMAN 2014, 69–76.

welches ihm – und allen Anwesenden – durch die Überreichung der verknoteten Seile durch *Austria* vor Augen geführt worden war.[320]

Vertieft wurde dieser Aufruf auf den vier Bühnen, die einzelne Aspekte spezifisch hervorhoben: Landwirtschaft, Kriegsführung, gottesfürchtige und gerechte Herrschaft sowie die Befreiung der Schelde. Alle fünf *tableaux vivants* fügten sich damit im Verlauf der Zeremonie zu einem Gesamtbild zusammen, das dem Statthalter vor Augen führen sollte, welche Hoffnungen und Wünsche die Bevölkerung der Niederlande und der Stadt Antwerpen mit seiner Herrschaft verknüpften. Die umfangreiche Programmatik des Einzugs, die fortführend die Elemente der Landwirtschaft, des Handels, der Seefahrt, der Künste und technischen Berufe aufruft, lässt sich folglich als visuelle Ansprache an den Erzherzog verstehen. Der Anlass und die Berechtigung für die erhoffte Hinwendung des Kaisersohns zur Stadt Antwerpen war bereits vor dem Eintritt in diese präsentiert worden: Die gemeinsame Vergangenheit in der römischen Antike. Diese verbindende Geschichte und der explizite Bezug Antwerpens zum antiken sowie zeitgenössischen Kaiserreich sollte den Erzherzog erkennen lassen, dass es seiner dynastischen Pflicht und Tugend entspräche, die Schelde-Metropole von der Kriegslast zu befreien, den katholischen Glauben zu sichern und die Bevölkerung in eine neue Blütezeit zu führen. Von dieser ‚neuen Blüte' wollten ebenfalls die in der Stadt ansässigen Handelsnationen profitieren, die mit sieben Aufbauten im Einzug vertreten waren und die nachfolgend vorgestellt werden.

3.3. Die Welt begrüßt den Erzherzog

Die Beteiligung der ausländischen Handelsnationen ist Teil der Geschichte der *Blijde Inkomst*, denn bereits 1515 in Brügge und 1549 für den Einzug Karls V. und Prinz Philipps in Antwerpen waren die *nationes* mit eigenen Aufbauten vertreten gewesen.[321] Mit den Ephemera für die Willkommensfeier Erzherzog Ernsts zelebrierten die Kaufleute folglich ihr erneutes Erscheinen während eines solchen visuellen Spektakels. Um die Eindrücklichkeit der Aufbauten zu sichern, hatte der

320 Vgl. Thøfner 2007, 187. Katharina Van Cauteren hat zudem hervorgehoben, dass sich dieses Motiv vier Jahre später im Einzug Albrechts und Isabellas in Brüssel wiederholte und dort Albrecht visuell als Hybridfigur aus seiner eigenen Person, Apoll und Merkur vom Himmel herabstieg, um *Belgica* zu retten, siehe Van Cauteren 2009, 31.

321 Sie fehlten im Einzug von 1582, wohl um den Fokus auf die Regentschaft des Herzogs von Anjou und Wilhelms von Oranien zu lenken und nicht auf die merkantile Bedeutung Antwerpens, das durch seine Zugehörigkeit zur Republik vom spanisch-portugiesischen Welthandel abgeschnitten worden war.

Magistrat den *nationes* die Möglichkeit eingeräumt, diese nach ihren eigenen Ideen – und Finanzierungen – zu fertigen; eine gleichzeitige Kostenersparnis für die Stadt selbst. Anders als der Magistrat, der – wie gezeigt – in seiner Dekoration den Fokus auf belebte Bühnenbilder gelegt hatte, sind es innerhalb dieser Gruppe nun Triumphbogen, die dem neuen Statthalter vorgeführt wurden. Bevor die einzelnen Aufbauten der Kaufleute aus Spanien, Portugal, Genua, Mailand, Florenz und Lucca sowie der Handelsfirma der Fugger analysiert werden, soll erst die Situation der *nationes* im Antwerpen des 16. Jahrhunderts vorgestellt werden.

Einen der Grundsteine des Erfolgs der ausländischen Kaufleute in den Niederlanden legte Kaiser Maximilian I. 1482, als er die Handeltreibenden aus Südeuropa anwies, das Wirtschaftszentrum Brügge zu verlassen und nach Antwerpen überzusiedeln, nachdem der Brügger Magistrat versucht hatte, sich der kaiserlichen Regierung zu entziehen. Auf diese erste kaiserliche Sanktion folgte 1488 der Entzug aller Handelsrechte und -privilegien, welche dann an Antwerpen verliehen wurden. Ein weiterer wichtiger Faktor war die Entscheidung der portugiesischen Händler im Jahr 1499, ihren Gewürzhandel vollständig über Antwerpen abzuwickeln.[322] Im Verlauf des 16. Jahrhunderts stieg Antwerpen so zum wichtigsten Umschlagplatz für Güter aller Art auf, im Besonderen von Textilien. Die Stadt zog anhaltend Kaufleute aus dem Norden und Osten Europas an, allen voran die Mitglieder der Hanse und die Fugger, aus Südeuropa bildeten die Genuesen, Spanier und Portugiesen die größte Gruppe. Den Händlern mit ihren Angestellten und Dienern folgten schnell (Kunst)Agenten, Schriftsteller, Schauspieler und vor allem (Kunst)Handwerker nach, die Techniken und Innovationen in der Stadt implementierten.[323]

Die einer Gilde ähnelnde Gemeinschaft der Handelsnationen diente ihren Mitgliedern im Verlauf des 16. Jahrhunderts vor allem dazu, Privilegien auszuhandeln, die ihnen Vorteile gegenüber der Konkurrenz verschaffen sollten.[324] Dies festigte

322 Siehe Cartwright 1996, 119 sowie allgemein Blondé/Gelderblom/Stabel 2007. Ein Überblick zur Politik Maximilians I., die Handelsniederlassungen von Brügge nach Antwerpen zu verlagern, ist ebenfalls zu finden bei von Trauchburg-Kuhnle 1996. Für die Geschichte der Portugiesen in Antwerpen siehe Pohl 1977 und Göttler/Moran 2014. Für den Aufstieg Antwerpens zur Handelsmetropole Europas siehe Voet 1993 und van der Wee/Materné 1993.

323 Dazu gehörten unter anderem die aus Italien stammenden Techniken des Färbens der Farbe *scarlatto*, die Herstellung von Majolika-Waren und seit den 1540er Jahren das Nachahmen und Produzieren venezianischen *cristallo* Glases; dieses wurde bereits kurze Zeit später als Glas *façon d'Anvers* vermarktet, was zeigt, wie erfolgreich die Antwerpener Produktion dieses beliebten Luxusartikels geworden war, vgl. Subacchi 1995, 81–83. Zu *scarlatto* siehe Molà 2000, 120–131, zu Majolika in Antwerpen siehe Dumortier 2002, 39–49, zum *façon d'Anvers*-Glas siehe Ausst.-Kat. Corning 2004.

324 Um sich zu solch einer ‚Handelsnation', also einer Gruppe gemeinsamer Herkunft und Interessen zusammenzuschließen, benötigten die Kaufleute in Antwerpen ein Privileg des Regenten, im Fall der Niederlande durch den Kaiser, da man zum burgundischen Reichskreis zählte, vgl.

ihren Status als wichtige Faktoren der Wirtschaft in den Niederlanden. Die weitaus größte Gruppe der ausländischen Kaufleute stammte trotz der Zugehörigkeit zum spanischen Königreich nicht von der iberischen Halbinsel, sondern aus Italien. Es war nicht zuletzt die Präsenz dieser ausländischen Kaufleute, Bankiers und Künstler, die zu Antwerpens Ansehen als „most cosmopolitan city in Modern Times“[325] geführt hatte und sie zum Zentrum des internationales Waren- und Geldhandels – aber auch der Kunstproduktion – in der Mitte des 16. Jahrhunderts machte. Jäh unterbrochen wurde dieser rasante Aufstieg vom Ikonoklasmus des Jahres 1566, dem Ende der Statthalterschaft Margaretes von Parma 1567 und der folgenden Regentschaft durch den ‚Eisernen Herzog‘ von Alba. Mit dem Aufstand der Provinzen Holland und Seeland unter der Führung Wilhelms von Oranien begann dann 1568 der Achtzigjährige Krieg zwischen den nördlichen Provinzen der Niederlande und dem Königreich Spanien, der das Leben in Flandern tiefgreifend transformieren sollte. Diese Situation änderte sich erst wieder mit der Rückeroberung Antwerpens durch Alessandro Farnese im Jahr 1585, was sich dann auch in der Rolle der Stadt auf dem Weltmarkt niederschlug. Anders als lange perpetuiert, ist – wie im vorherigen Kapitel bereits angesprochen – die Schelde (wohl) nie geschlossen, sondern vielmehr durch Zölle von den nördlichen Provinzen kontrolliert worden. Der Zugang zum Überseemarkt hatte sich im Vergleich zu der Zeit vor der Revolution faktisch nicht verändert. Was sich bis 1594 – 26 Jahre nach Kriegsbeginn – tatsächlich gewandelt hatte, war die Zusammensetzung der ausländischen Handelsnationen: „The English left Antwerp for Hamburg, which was the death knell for cloth processing in the city on the Scheldt. The Hanseatics and the South-Germans disappeared. Only the southern nations – Spaniards, Portuguese, Italians – remained faithful to Antwerp, but their number and importance were sharply diminished.“[326]

Wie Donald J. Harreld feststellte, formten die *nationes* zum Ende des 16. Jahrhunderts eher ein „social network […] rather than an institution committed to negotiating privileges“[327]. Im Jahr 1594 waren die Handelsnationen somit vor allem wichtige Geschäftspartner, die halfen, dass sich Antwerpen weg vom Handel mit textilen Massenwaren bewegte und zu einem Umschlag- und Produktionsplatz für internationale exquisite Materialien und den daraus hergestellten Handelswaren

Harreld 2007, 273. Siehe zum Thema Privilegien, die auch die eigene Rechtsprechung umfassten, Pacini 2004, 167, Subacchi 1995, 75, Fußnote 11 und Harreld 2007, 275.

325 Voet 1993, 16.

326 Ebd., 17.

327 Harreld 2010, 26.

wurde.[328] Antwerpen wurde so in den Jahren nach 1585 erneut ein wichtiger Handelsknotenpunkt und „entrepôt“[329] für Luxusobjekte, zu denen Möbel, Tapisserien, Bücher, Gemälde und Drucke, eine Vielzahl von Textilien sowie exotische Produkte zählten.[330] Der Einfluss der Ausländer in Antwerpen ist daher kaum mit all seinen Auswirkungen auf Austausch- und Transformationsprozesse innerhalb der Stadt und ihren Gemeinschaften zu beschreiben. Sicher ist jedoch, dass die ausländischen Kaufleute als Gruppe einen nachhaltigen Effekt auf die Entwicklungen im Handel, der Wissenschaft und der Kunst während des 16. Jahrhunderts hatten. In diesem Nexus aus erfolgreichem inner- und außereuropäischem Handel und lukrativen Geldgeschäften situiert sich der im Sommer 1594 abgehaltene Triumpheinzug für Erzherzog Ernst.

Spanien

Den ersten Platz der sieben *nationes*-Aufbauten hatte die Nation der Spanier erhalten, welche diesen durch die besondere und in diesem Einzug einmalige Konstruktion eines dreiseitigen Baus betonten (Abb. A-6 bis A-8). Jede der drei Fassaden war über 18 Meter hoch und 11 Meter breit und tief, so dass ein Aufbau in einer Gesamtfläche von über 100 Quadratmetern ausgeführt worden war. Wie auf den Stichen zu erkennen ist, sind die Außenflächen umfangreich dekoriert und auch die Innenflächen mit Malereien behangen.[331] Die erste Schmalseite, nach Süden (Abb. A-6), zeigt prominent überlebensgroße Statuen: Links erscheint König Ferdinand II. von Aragón, der Großvater Karls V., mit einer Inschrift, so der Festbuchtext, die auf die Entdeckung

328 Hier kann u. a. auf die Forschungsleistungen Ria Fabris und Nadia Baadjs zu Antwerpener Kunstschränken verwiesen werden. Diese vereinten verschiedene luxuriöse Materialien, siehe Fabri 1991, Fabri 1993, Baadj 2016b.

329 Arblaster 2010, 12. Vgl. zu diesem Begriff auch Cook 2007. Dort wird dieser für die Stadt Amsterdam angewendet: „The northern Dutch world had become an intellectual entrepôt as much as an entrepôt for goods and finance. In the home metropolis collections were accumulated, housed, and preserved, inventories were taken and sometimes published, and redistribution of the value-added information and objects were initiated“, ebd., 225. Die Annahme, dass Amsterdam bereits in den 1590er Jahren die Rolle als Umschlagplatz für den Großteil der gehandelten Massenwaren einnahm, ist jedoch nicht korrekt, auch wenn sich eine nicht zu unterschätzende Abwanderung flämischer Einwohner nach Amsterdam ab 1585 feststellen lässt, vgl. Gelderblom 2000, 229–236.

330 Siehe Arblaster 2010, 12. Zum künstlerischen Austausch Flanderns mit Italien siehe im Besonderen die Beiträge in Alexander-Skipnes 2007.

331 Wer als Künstler dieses Aufbaus auftrat, muss an dieser Stelle unbeantwortet bleiben – dies gilt auch für alle nachfolgenden Aufbauten. Es ist jedoch davon auszugehen, dass lokale Maler gezielt für diese Aufgaben herangezogen wurden. Als prominentes Beispiel kann hier die Arbeit Marten de Vos’ genannt werden, dessen Vorzeichnungen für verschiedene Bauten im Antwerpener Kupferstichkabinett verwahrt werden, siehe Doutrepont 1937.



A-6: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Handelsnation aus Spanien (Vorderseite), 1595, Radierung, 32,4 x 19,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-06. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



22. Antiker Denar des Hadrian (recto), mit der Szene der Restitvtori Hispaniae (verso). Image © http://www.muenzen-ritter.de/wissenswertes/numismatikbibliothek/historia-romana/hadrians_reisen___teil_2 (12.12.2018).

Amerikas unter seiner Regentschaft verwies.[332] Unter Ferdinands Statue ist eine Imprese angebracht, welche die Personifikation Spaniens zeigt, die vor ihm kniet. Johannes Bochius referiert, dass dieses Bild von einer antiken Münze Kaiser Hadrians stamme (Abb. 22).[333] Dieser explizite Gebrauch der emblematischen Münzbilder kann als Verweis auf die gemeinsame antike Vergangenheit gewertet werden sowie erworbenes aktuelles Wissen im Bereich der Numismatik.[334] Rechts erscheint Ferdinands Ehefrau, Isabella I. von Kastilien, ebenfalls mit einer Inschrift, die auf ihren Ruhm und ihre Frömmigkeit rekurrierte. In der darunter angebrachten Imprese war laut Text *Pietas* gezeigt, auch sie war auf Grundlage einer antiken Münze gestaltet worden; der Stich zeigt jedoch lediglich einen Tempelbau.[335] Das Auszugsgeschoss wird dominiert von einer beinah drei Meter großen, sitzenden Statue der *Hispania*, welche „duo Colosseae“[336] in Form von Tritonen auf Delphinen mit silbernen Dreizacken begleiten. Der eine wird im Buch als *Oceanos* (der Atlantik), der andere als

332 „inuenta […] noua […] terra“, Bochius 1595, 63.

333 Siehe http://www.muenzen-ritter.de/wissenswertes/numismatikbibliothek/historia-romana/hadrians_reisen___teil_2 (29.11.2018). Es handelt sich um eine Münze des Restitutor-Typs, auf der der Kaiser eine Provinz anerkennt. Zuletzt hat Carmen Arnold-Biucchi auf die Bedeutung antiker Münzen im Kontext einer *Blijde Inkomst* verwiesen, in ihrem Fall diejenige von 1635 für Kardinalinfant Ferdinand von Spanien. In diesem Festbuch wurden auch die zur Vorlage genutzten Münzen abgedruckt, um dem Hinweis mehr Beleg zu geben. Arnold-Biucchi hat vor allem mit Rubens' Interesse und Wissen über Münzen argumentiert, jedoch weniger herausgestellt, welche Bedeutung der Einsatz antiker Münzbilder als ikonographische Vorlagen hatte. Letztlich fehlt ihr auch der Verweis auf dieses Festbuch und damit die Erkenntnis, dass Rubens nicht der erste Planer eines Triumpheinzugs in Antwerpen ist, der sich auf antike Münzen berufen hat, siehe Arnold-Biucchi 2013.

334 Zum Gebrauch von Münzen und Münzbildern in der Antwerpener *Blijde Inkomst*, im Besonderen dem Einzug von 1635, siehe Göttler 2019.

335 Eine Abbildung der Münze findet sich unter https://www.reppa.de/lexikon/pietas (17.10.2018). Die Münze zeigt den im Festbuch beschriebenen Stab in der Hand der Pietas, welche als Vorlage für das hier angebrachte Emblem diente.

336 Bochius 1595, 63.



A-7: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Handelsnation aus Spanien (Rückseite), 1595, Radierung, 32,5 x 19,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-07. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Gott des Mittelmeeres beschrieben und beide verweisen so auf die maritimen bzw. transatlantischen Machtansprüche des spanischen Königreichs.[337]

Bochius schildert nachfolgend die rückwärtige Schmalseite (Abb. A-7), auch wenn natürlich zuerst die Längsseite betrachtet wurde.[338] In der linken Nische ist hier keine Statue untergebracht, sondern ein in monochromen Bronzetönen gemalter Herkules, der zwei Säulen trägt.[339] Die Inschrift bezieht sich auf ebendiese herculanischen Säulen und dass Philipp II. die zweite Säule in die Neuen Welt gesetzt habe, wodurch die zuvor schon aufgerufene Entdeckung Amerikas wieder aufgenommen und der transatlantische Machtanspruch des Königreichs Spanien unterstrichen wurde.[340] Rechts zeigt sich – ebenfalls in monochromen Bronzetönen gemalt – Mars als Gott des Krieges. Durch ihn wird auf Spanien als Kriegsmacht verwiesen, worauf wiederholt

337 „quæ latè radiantis auri fulgore“, ebd.

338 Die Beschreibungen von den an den Bogen imitierten Materialien, hauptsächlich seltene Steine, ist äußerst umfangreich und bedarf einer eigenen auf dieses Thema ausgerichteten Analyse.

339 Zu Herkules in der *Blijde Inkomst* von 1549 und seiner Bedeutung für die bildgebundene Repräsentation der Habsburger, vor allem Philipps II., siehe Weissert 2013.

340 „Tu veteri, ille nouo defixit in orbe columnas“, Bochius 1595, 65.

im Inneren des Aufbaus Bezug genommen wird. Bekrönt wurde diese Seite unter anderem vom Wappen Philipps II., welches von zwei Löwen und zwei Fahnen flankiert wurde, von denen die linke den heiligen Jakobus als *Santiago Matamoros* (Maurentöter) zu Pferd und die rechte das Königswappen zeigt. Der Verweis auf die Vertreibung der Mauren durch den Heiligen, die im Inneren des Bogens wiederholt wird, kann als eine Anspielung auf die Vertreibung der Protestanten aus den nördlichen Niederlanden verstanden werden; ein Thema, das sich in den folgenden Aufbauten immer wieder in verschiedenen Formen wiederholt, ohne jemals explizit einen Bezug zum aktuellen und lokalen Konflikt herzustellen.

Die Ostseite des Aufbaus (Abb. A-8) zeigt ebenfalls zwei Figuren seitlich des Eingangs. Diese waren laut Text gemalt und imitierten Skulpturen in Nischen: links steht *Nobilitas* und rechts Vulkan. Die Figur der *Nobilitas* wird von Bochius besonders hervorgehoben, da man sie, so das Festbuch, schnell mit Minerva verwechseln könne.[341] Vulkan, der im Moment des Schmiedens von Waffen gezeigt ist, wurde durch die Inschrift genau für diesen Beitrag aufgerufen: „Waffen müssen vom starken Mann geschmiedet werden, füge vulkanisches Feuer hinzu, lass geschmolzene Lava aus den spanischen Öfen fließen“[342]. Dieses Bild unterstreicht damit die erwartete bewaffnete Kriegsführung in den Niederlanden unter Ernsts Führung. Dass diese von Erfolg gesegnet sein sollte, schließt sich bildhaft über dem Durchgang an: Dort ist die aufgehende Sonne mit der Quadriga zusammen mit dem Text „Jetzt wird er alles erhellen“[343] gezeigt. Bekrönt wird der Aufbau schließlich von einer überlebensgroßen Skulptur der *Victoria*.

Das Innere des Bogens war mit einem eigenen Themenzyklus ausgeschmückt und konnte nur partiell im Druck wiedergegeben werden, so dass den Ausführungen des Buches zu folgen ist. An der Decke zeigten die Spanier Jupiter mit Thetis, der Frau des Oceanus, die einen Wagen mit Hippokampen lenkte, wodurch der universelle Anspruch der Monarchie zwischen Himmel und Ozean präsentiert werden sollte. An den Wänden erschien in der Mitte, auch erkennbar auf dem Stich der Ostseite des Bogens (Abb. A-8), ein römischer General, der die erfolgreiche Kriegsführung symbolisierte. An den weiteren Flächen hingen diesem Themenkomplex folgend vier Historienbilder spanischer Kriegsgeschichte. Zunächst war die siegreiche Schlacht des Fernán González (gest. 970), dem ersten Grafen von Kastilien, gegen Almansor, den Kalifen von Córdoba, im Jahr 952 zu sehen. Das zweite Bild zeigte das erfolgreiche Gefecht derselben Männer im Jahr 957. Auf den letzten beiden Bildern war Alfonso VIII. von Kastilien (1155–1214) und dessen Armee bei der Vertreibung und

341 Siehe EBD., 67.

342 „Arma acri facienda viro, da Mulciber ignes, | Hesperiisque fluant excocta metalla caminis“, EBD.

343 „IAM ILLVSTRABIT OMNIA“, EBD.



A-8: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Nation aus Spanien (Ostseite), 1595, Radierung, 32,8 x 20,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-08. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Tötung der Almohaden 1212 abgebildet.[344] Dieser vierteilige Bildzyklus verband die mittelalterliche Geschichte Kastiliens – dem Nukleus des spanischen Königreichs – mit den aktuellen Geschehnissen in den Niederlanden. Gleich den kastilischen Regenten, die über die islamischen Mauren in großen Schlachten gesiegt hatten, sollte nun auch Ernst die spanischen Truppen in den Kampf gegen die Häretiker in den nördlichen Provinzen führen und siegreich daraus hervorgehen. Das Anrecht Ernsts auf dieses Erbe wurde durch seine Verwandtschaft mit dem spanischen Herrscherhaus – gezeigt durch die Figuren Ferdinands und Isabellas – gerechtfertigt: Er war als Sohn Marias von Spanien und Enkel Karls V. ein tugendhafter ‚Spanier', der siegreich die Niederlande als Teil des Reiches mit Waffen verteidigen konnte.

Portugal

Das Dekorationsprogramm der Vorderseite des Bogens der Portugiesen (Abb. A-10) hob den Anspruch dieser Handelsnation als bedeutender Wirtschaftsfaktor im außereuropäischen Handel hervor. Dies manifestiert sich zuoberst des Bogens in der Figur Neptuns, der mit seiner rechten Hand eine Himmelssphäre emporhält. Dieses wissenschaftlich-nautische Instrument war „seit der Manuel'schen Periode […] das vornehmste königliche Symbol“[345] Portugals geworden. Unmittelbar unter der Figur wurde in einer Inschrift die Thematik der ‚Schließung der Schelde' aufgegriffen und die Händler brachten den Wunsch hervor, dass Portugal und Belgien wieder uneingeschränkt über das Gewässer verbunden sein sollten.[346] Verwiesen wurde hier auf die Situation an der Scheldemündung, aufgrund derer der Gewinn, den die portugiesischen Kaufleute durch den Seehandel mit außereuropäischen Gütern akkumulierten, deutlich gemindert worden war.

Die Exotik ihrer Produkte und die weitreichenden Handelsbeziehungen inszenierten die Portugiesen unterhalb Neptuns auf den Stufen des Bogengiebels durch die Personifikationen der vier Länder, in denen ihre wichtigsten Handelsposten lagen: Äthiopien auf einem Elefanten reitend, Mauretanien auf einem Löwen, Brasilien auf einem Riesengürteltier und Indien auf dem Rhinozeros.[347] *Mauretania*, mit Speer und Olivenzweig, symbolisiert dabei den Handel Portugals an der afrikanischen

344 Siehe ebd., 69.

345 Im Original „sinds de Manuelijnse periode […] het voornaamste koninklijke symbool“, De Jonge 1991, 161.

346 „Mare inter lvsitanos, belgasqve bello div clvsvm, aperire ac pacare decreverit“, Bochius 1595, 72.

347 „Het continent Azië werd ook vaak op een kameel afgebeeld: de neushoorn was echter specifiek Portugees van oorsprong. De eerste rinoceros die in Europa te zien was – door Dürer vereeuwigd – werd immers door koning Manuel aan paus Leo X geschonken, tesamen met een olifant en een



A-10: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Handelsnation aus Portugal (Vorderseite), 1595, Radierung, 32,8 x 20,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-10. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Westküste, *Brasilia* ist mit einem blutenden Fuß in der Hand[348] als Kannibalin gezeigt, *Ethiopia* verweist mit ihrer Inschrift auf Sklavenhandel und *India*, mit spitzer Kopfbedeckung und einem Kind auf dem Rücken, verwies mit Zimtstangen und Muskatnuss auf den portugiesischen Gewürzhandel. Diesen durch die vier Allegorien verbildlichten, weltumspannenden Erfolg der Portugiesen haben Almudena Pérez de Tudela und Annemarie Jordan Gschwend treffend beschrieben:

> No other Renaissance court was so altered by the Age of Discoveries than Portugal. […] After 1500 no other contemporary European court could even dream of competing with the opulence of this court. The strange, the fantastic, the marvellous and the exotic became not only commonplace, but also part and parcel of everyday life in Portugal.[349]

Die prominente Platzierung von vier exotischen Tieren, die ebenfalls zur Handelsware der Portugiesen zählten, zeigt dabei an, wie wichtig die Rolle Portugals im vormodernen Europa war.[350] Exotismus – exotische Objekte und Tiere – waren ein zentraler Bestandteil der Repräsentation von höfischem Wissen und Macht, denn zusammen mit anderen *Exotica* waren „asian animals […] the first rarities brought to Portugal by the fleets returning from India“[351]. König Manuel I. von Portugal (1469–1521), Urgroßvater mütterlicherseits von Erzherzog Ernst, führte während königlicher Prozessionen außergewöhnliche und selten in Europa zu sehende Tiere mit sich, wodurch er seine Rolle als „*dominus mundi*“[352] zu betonen suchte.[353] Darauf scheint hier Bezug genommen worden zu sein.

jachtluipaard, gezeten op een Perzisch rijpaard.“ (De Jonge 1991, 161). Zum Kamel als Begleittier der *Asia* siehe Margócsy 2011.

348 Ihre Inschrift hob jedoch hervor, dass sie diese Praktik dank des Einflusses der Portugiesen hinter sich gelassen hatte, da diese „menschliche Bräuche an Stelle menschlichen Bluts eingeführt haben“ (Indidit humanos hominum pro sanguine mores), Bochius 1595, 73.

349 Pérez de Tudela/Jordan Gschwend 2007, 421.

350 Dass die bildliche Repräsentation dieser Tiere und der personifizierten Landesallegorien, die sie tragen, während der Organisation des Aufbaus von besonderer Bedeutung für die portugiesische Handelsnation war, belegt die Wahl des Künstlers der Figuren. So zeigen Zeichnungen des Antwerpener Kupferstichkabinetts Weltteilfiguren, welche Marten de Vos zugeschrieben werden. Auch wenn nicht alle von ihm ausgeführten Erdteilallegorien an diesem Bogen Anwendung fanden, da nur *America* auf dem Gürteltier erscheint, zeigt sich doch, dass die Portugiesen mit wichtigen Künstlern der Zeit in Kontakt standen, siehe Doutrepont 1937, 152–155.

351 Pérez de Tudela/Jordan Gschwend 2007, 421 und Göttler 2013.

352 Pérez de Tudela/Jordan Gschwend 2007, 421; Kursivsetzung im Original.

353 Siehe ebd., 421–422. Es kann zudem davon ausgegangen werden, dass Erzherzog Ernst, der über seine Mutter, Philipps Schwester Maria von Spanien, auch mit dem portugiesischen Königshaus verwandt war, besonders von diesen Bildern erfreut war, war er doch mit den Menagerien



A-11: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Handelsnation aus Portugal (Rückseite), 1595, Radierung, 32,8 x 20,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-11. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Um die bereits in der Hauptinschrift hervorgehobene Bedeutung des Meereszugangs als Handelsweg nochmals zu unterstreichen, sind auf der Rückseite des Bogens (Abb. A-11) vier personifizierte Flüsse zu erkennen, die sich nicht zwangsläufig den Landespersonifikationen der Vorderseite zuordnen lassen. Es erscheinen von links nach rechts der Tagus (Tejo), der Ganges, der Hydaspes (heute Jhelam in Pakistan) und der Río de la Plata. Jeder Flussgott hatte eine eigene Inschrift und zeigt sich im Stich mit Objekten, die seine spezifischen Eigenschaften hervorheben sollen. Der Tagus führte neben einem goldenen Kompass auch eine goldene Urne mit einem goldenen Wasserstrom mit sich, wodurch auf den goldhaltigen Fluss Lydia in Klein-

Philipps II. aufgewachsen, in denen unter anderem Löwen, Elefanten, Zebras, Affen und Papageien gehalten wurden. Alle Tiere waren Geschenke Johannas von Spanien (1535–1573), der Schwester Philipps II. und Kronprinzessin von Portugal, welche sich ebenfalls in den 1560er und 70er Jahren um die Erziehung Ernsts und Rudolfs in Spanien bemüht hatte, siehe ebd. Außerdem kannte Ernst die Tiersammlung seines Vaters, Maximilians II., und die seines Bruders Rudolfs II., aus der Ernst selbst ein Paar Kamele auf seiner Reise in die Niederlande mitgeführt hatte (Abb. B-23) und welche auch in Antwerpen Teil des Einzugs wurden (Abb. A-35). Siehe zu den Kamelen in Brüssel in dieser Arbeit Kap. 2.2. und in Antwerpen in dieser Arbeit Kap. 3.4. sowie zu den Menagerien der Habsburger Ausst.-Kat. Innsbruck 2015.

asien verwiesen wurde. Für den Ganges wurde vermerkt, dass über ihn Elfenbein und Zimt gesandt wurden. Dem Hydaspes waren Perlen und seltene Muscheln beigegeben worden. Der Río de la Plata wird als Gegenbild zum Tagus als ‚silberner Fluss' (*plata* bedeutet ‚Silber' auf Spanisch) bezeichnet, wodurch auf die in Südamerika vermuteten Silbervorkommen hingedeutet wurde. Diese beiden Flüsse mit ihren Gold- und Silbervorkommen bildeten Pendants zueinander, während die beiden oberen Flüsse auf die exotischen Produkte in ihren Ländern verwiesen.[354]

Wie zuvor bei den Spaniern waren im Innern des Bogens Gemälde angebracht; auch sie treten in den Radierungen der Festbücher hinter den großen und aufwendig verzierten Fassaden zurück. Die linken drei der insgesamt sechs Bilder zeigten den Sieg über den indischen König Zamorin von Kalikut, ein mit Munition und Kanonen bewaffnetes Schiff und die Seeschlacht, in der die Portugiesen Goa einnahmen. Auf der rechten Seite des Bogendurchgangs erschienen dann auf den übrigen drei Bildern König Alfons I. (1109–1185), der in der Schlacht von Ismar 1139 fünf maurische Könige niederschlug, dann erneut als mittleres Bild ein Schiff – nun ohne Waffen – und zuletzt ein besiegter Türke/Osmane, der gefesselt auf einem Anker sitzend gezeigt wurde. Wie der Festbuchautor abschließend mitteilt, waren alle sechs Bilder dazu gedacht, die militärische Macht der Portugiesen zu Land und zu Wasser zu demonstrieren. Nur mithilfe dieser haben sie ausländische Völker auf der ganzen Welt unterworfen und nachfolgend dort wichtige Handelsposten errichten können, auf denen der wirtschaftliche wie kulturelle Reichtum des Landes beruhte. Der diesen Malereien inhärente Verweis auf eine militärische Aktion in den Niederlanden wird auch hier – wie schon am Bogen der Spanier – spürbar.

Insgesamt lässt sich für den portugiesischen Bogen feststellen, dass die Handelsnation zwei verschiedene Themen prominent platziert wissen wollte. Zum einen ging es darum, den weitreichenden Handel zu präsentieren und hervorzuheben, mit welchen exotischen Produkten – wie Zimt, Muskat und Perlen – und Edelmetallen – Gold und Silber – die Kaufleute handelten. Zum anderen führte sie ihrem Publikum vor Augen, dass sie als eine ernst zu nehmende und unerschütterliche Nation zu verstehen sei, die seit dem 12. Jahrhundert ‚ungläubige' Völker auf der ganzen Welt besiegt hatte und dort Handelsstationen errichten konnte. Dass nun Gleiches geschehen sollte und unter Ernsts Ägide der Kampf gegen die Armee im Norden der Niederlande gewonnen werden und so der Handel in Antwerpen erstarken sollte, lässt sich als ein dem Aufbau zu Grunde liegendes Thema annehmen.

354 Die in den Stichen zu erkennenden kleinen Szenen im Fries sind beschrieben bei Stevenson/Gwynne/Liebregts 2004, 517–531 (Bochius 1595, 72–77). Zum Import von Gold aus der Neuen Welt siehe Vilches 2010, zum Import von Silber aus Peru siehe Göttler 2019.

Genua

Nach dem Theater des österreichischen Friedens zeigte sich der Bogen der Genuesen.[355] In der *Lange Klaarenstraat*, welche parallel zur Neuen Börse verläuft, verstellte dieser die Straße und musste durchschritten werden.[356] Die Vorder- und Rückseite des Bogens (Abb. A-14, A-15) der Händler und Bankiers aus Ligurien bestachen durch ihre architektonische Nähe zum antiken Titusbogen, wie er bei Sebastiano Serlio abgebildet war (Abb. 23). Dadurch konnte die eigene römisch-antike bzw. italienische Herkunft hervorgehoben werden.[357] Die Dekoration des Bogens lässt sich hier in zwei Gruppen aufteilen: in die der skulpturalen und die der gemalten Elemente. Zur ersten Gruppe zählen vier überlebensgroße Skulpturen in Nischen, die darüber stehenden Obelisken, welche innen hohl und mit bunten Glasscheiben geschmückt waren, sowie die auf jeder Seite zentral positionierte Personifikation der *Ligutia* (Ligurien).[358] In die zweite Gruppe fallen die beiden zentral in der Attika angebrachten Gemälde. Diese stellen eine Besonderheit dar, da es der einzige *nationes*-Bogen war, an dem im zentralen Dekorationselement Malerei zum Einsatz kam.

Das Bild der Vorderseite (Abb. A-14) präsentiert in einer Landschaft vor einer Stadt – mit ihrem prominenten Turm vermutlich Antwerpen – und einem runden (Janus)Tempel drei Frauenfiguren. Diese sind links *Belgica*, erkennbar an den beiden Schildern mit den zehn und sieben niederländischen Provinzen, in der Mitte *Austria*, mit dem Doppeladler und der Kaiserkrone Rudolfs II., und rechts *Hispania* mit dem Wappen Philipps II. Die drei Personifikationen sind in dem Moment gezeigt, in dem *Belgica* die zwei an den niederländischen Wappenschildern angebrachten Bänder, welche laut Text rot und weiß waren und damit die heraldischen Farben Antwerpens, Genuas und Österreichs trugen, vereint und das neu geschaffene verflochtene Band an *Austria* reicht, welche es an *Hispania* übergibt. Ob hier auf die identische Aktion

355 Siehe zur Geschichte Genuas und ihrer Handelsnationen Kirk 2005. Eine Einzelstudie zu diesem Bogen ist erschienen als Raband 2016, auf die für diesen Abschnitt generell als weiterführende Literatur verwiesen werden kann.

356 Inwiefern Bogen durchritten oder lediglich passiert wurden, bleibt auf Grundlage der Beschreibungen des Festbuchs unklar. Die schmale Straßensituation am Bogen der Genuesen lässt jedoch deutlich werden, dass hier ein Durchreiten vonnöten war, so dass dieses für die anderen Aufbauten auch angenommen werden kann; siehe zur Neuen Börse van der Wee/Materné 1993, 30 und Calabi/Keene 2007, 290–293.

357 Zur Bedeutung des merkantilen und künstlerischen Austauschs der Genuesen in Antwerpen siehe Massa 2003 und de Klerck 2003.

358 Die Skulpturen zeigten Kaiser des Heiligen Römischen Reichs und Deutsche Könige: Karl V., Maximilian I., Maximilian II. und den Salier-Kaiser Heinrich V. auf der Vorderseite und Karl den Großen, Heinrich VII., Friedrich III. und Konrad I. auf der Rückseite. Beide Gruppen beziehen sich direkt auf die in ihrer Mitte hängenden Gemälde, siehe Raband 2016.



A-14: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Handelsnation aus Genua (Vorderseite), 1595, Radierung, 32,4 x 20,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-14. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



LIBRO TERZO. CV

HO detto qui adietro de le latitudini, e de le grossezze, hora trattarò de le altezze, e prima: l'altezza de la luce de l'arco è dupla a la larghezza. le base del piedistalo è minuti quattro meno di due piedi. la cornice d'esso piedestalo è alta minuti trentacinque. l'altezza de la base de la colonna col zocco, che ui è sotto, è circa un piede: e tutti questi membri, et ancho il capitello de la colonna ben proportionati di misure sono nel principio de l'ordine Composito nel mio quarto libro. il netto del piedestalo è piedi quattro e mezo. l'altezza de la colonna senza la base e'l capitello è piedi.xvii.e minuti.xiii. l'altezza del capitello è piede uno, e minuti uentisette. l'architraue è piede uno, e minuti dicenoue. l'altezza del fregio è piede uno, e minuti dicisette. l'altezza de la cornice è piedi due e minuti sei. il basamento de l'epitaffio è quanto il fregio. l'altezza d'esso epitaffio è piedi noue, e minuti dodici. la sua latitudine è piedi [illegible] li quai membri saranno piu diffusamente disegnati, e descritti ne le carte seguenti.

Sotto quest'arco ci sono.xv.quadri molto ornati, e nel mezo e un maggior quadro con un Gioue scolpito.

23. Unbekannter Stecher, Titusbogen, Holzschnitt, 35,6 x 24,7 cm, in: Serlio 1544, 105, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Signatur C 6339-8-10 FOL RES. Image © Universitätsbibliothek Heidelberg.

der *Austria* im Friedenstheater verwiesen werden sollte, muss unklar bleiben, denn es ist nicht bekannt, wie eng Handelsnationen und Stadt bei den Dekorationen der Aufbauten kooperierten.

Die drei Frauenfiguren symbolisieren nicht allein die im Verknüpfen der Bänder gezeigte Vereinigung der Niederlande mithilfe Österreichs (gemeint ist der Einsatz des Erzherzogs), sie wurden auch ganz individuell gestaltet. Gemeint ist die Dekoration der Gewänder der drei Figuren, die vor allem über Bochius' Text deutlich wird. So zeigte *Belgica* auf ihrem Kleid aus übereinanderliegenden Stoffbahnen die Figuren der sieben freien Künste, welche unter Umständen von Marten de Vos gestaltet worden sind; im Stich sind diese – aufgrund der kleinen Bildgröße – nicht gezeigt.[359] *Austria* präsentierte auf dem Rock ihres Gewands den österreichischen Doppeladler und *Hispanias* Kleid zierten die vier Erdteile als Stickereien von Personen auf Tieren. Erkennbar sind im Druck tatsächlich ein Kamel und ein Löwe.[360] In dieser Szene ist somit *Hispania* mit den Erdteilen zur ‚Königin der Welt' erhoben worden, um

359 Siehe Doutrepont 1937, 157–162.
360 Diese könnten ebenfalls von Marten de Vos konzipiert worden sein, vgl. ebd., 152–155.

die den ganzen Globus umfassende Herrschaft Philipps II. zu betonen. Der direkte Bezug zum Bogen der Portugiesen und den dort angebrachten Personifikationen von Ländern/Erdteilen auf Tieren mag dabei ein Verweis auf Genuas deutlich ältere Handelspartnerschaft mit Spanien sein.[361]

Für die Genuesen war dies ein bewusstes Vorgehen, denn die Stadt hatte 1528 mit dem Putsch Andrea Dorias (1466–1560) ihre politische Nähe zu Frankreich aufgekündigt und sich unter das Protektorat Kaiser Karls V. gestellt.[362] Dies hieß 1594, dass die Republik Genua *de facto* eigenständig, jedoch finanziell, militärisch wie auch politisch von den (spanischen) Habsburgern abhängig war.[363] Der Nutzen, den die Genueser aus diesem Status zogen, wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass die genuesischen Bankiers zu den Hauptkreditgebern des spanischen Königreiches zählten, sie gleichzeitig Spanien als immensen Absatzmarkt für ihre Waren nutzen konnten und zu den italienischen Handelsnationen gehörten, die den Überlandhandel zwischen Flandern und Norditalien dominierten.[364] So erscheint es nicht weiter verwunderlich, dass dem Bild der vorderen Attika vier Skulpturen von römisch-deutschen Kaisern zugeordnet wurden, war es doch gerade die Loyalität zu den Königen und Kaisern der Habsburger, die Genua zu einer der wichtigsten Handelsnationen des 16. Jahrhunderts hatte werden lassen.

Das Gemälde der Rückseite (Abb. A-15) thematisiert, wie die Republik Genua zu ihrem Reichtum gekommen war. Hier sah sich 1594 das Publikum einer Szene gegenüber, die ohne weitere Erklärung kaum zu entziffern gewesen sein dürfte, jedoch mithilfe des Festbuchs zu erklären ist. Das Gemälde zeigt Balduin von Boulogne (1058–1118, als Balduin I. ab 1100 König von Jerusalem) an der rechten Bildseite, der mit einer Handbewegung auf das hinter ihm liegende Gebäude weist, welches im Text als Heiliges Grab ausgewiesen wird.[365] Links erkennt man Soldaten vor den Wappen Genuas und Österreichs. Bochius gibt diese Szene als die Eroberung Jerusalems im Jahr 1100 an; eine Leistung, die maßgeblich dem Einsatz der Genuesen zugeschrieben wurde, die dafür „ein Drittel des Erbeuteten der geplünderten Städte, einen gerechten Anteil an maritimen Zöllen und generöse Steuerbefreiungen“[366] erhalten hatten.

361 An anderer Stelle wurde bereits umfangreich ausgeführt, welche verschiedenen Bedeutungsebenen sich für diesen Bogen feststellen lassen und wie dieser von den Genuesen als *Site of Mediation* eingesetzt wurde, um zwischen eigener Geschichte, dem betriebenen Handel, niederländischen Traditionen und Antwerpener Kunstfertigkeit zu vermitteln, siehe Raband 2016.

362 Siehe Pacini 2004.

363 Siehe ebd. sowie Subacchi 1995, 78 und Tabak 2008, 61–74.

364 Vgl. Subacchi 1995, 81.

365 Siehe Bochius 1595, 91.

366 „[…] tertiam prædæ vrbium capiendarum, bonamque maritimorum vectigalium partem, multi opida, magnasque immunitates concessit“, ebd.



A-15: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Handelsnation aus Genua (Rückseite), 1595, Radierung, 32,5 x 20,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-15. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Hier ist anzunehmen, dass man mit diesem Bild eine ähnliche Unterstützung auch Ernst von Österreich zusichern wollte. Die Gegenleistung, welche die Handelsnation dafür erwartete, wird in der Beschreibung der Ereignisse des Jahres 1100 mit angegeben: Auch 1594 erhofften sich die Genuesen für ihre Hilfe eine angemessene Entlohnung in Form von Steuerbefreiungen und anderen Privilegien. In diesem Kontext erscheinen sodann auch die vier Skulpturen der Rückseite in einem verständlicheren Licht, da sich alle Figuren auf die gemeinsame Geschichte der römisch-deutschen Könige und Kaiser mit Genua bezogen.[367]

Für den Bogen der genuesischen Nation lässt sich folglich feststellen, dass zwei bereits bekannte Themen im Zentrum der Dekoration standen. Zum einen ging es um ihren Status als Handelsmacht, waren doch die in der Malerei gezeigten verzierten

367 Neben Karl dem Großen, dem „Gründer des Kaiserreichs" („Imperij in Germania fundatores", EBD.), haben zwei der drei Könige bzw. Kaiser eine persönliche Beziehung zu Genua: Heinrich VII. von Luxemburg reiste auf dem Weg nach Rom durch Genua und musste dort seine Ehefrau Margarethe, eine Tochter des Herzogs von Brabant, sterben sehen, er ließ sie zudem in Genua beisetzen; Konrad I. war der König, der Genua das Münzrecht verliehen hatte, so dass mit ihm auf das erfolgreiche genuesische Bankgeschäft verwiesen werden konnte, vgl. EBD.

Stoffe nur deshalb in Europa verfügbar, weil Genua zu den wichtigen Zentren für Seide und Samt zählte; ein Detail, das bereits Lodovico Guicciardini in seinen *Descrittione* hervorhob.[368] Zum anderen wurde erneut zum Kampf gegen Ungläubige aufgerufen, auch wenn dieser hier nur angedeutet wurde, da keine blutrünstige Kriegshandlung gegen die Jerusalem bewohnenden Fatimiden gezeigt wurde, sondern nur das Ergebnis: Die Inbesitznahme Jerusalems, dessen Königstitel Philipp II. führte. Dieses auf der Rückseite angebrachte Historienbild ermöglichte es der Nation, einen transtemporalen Bogen zu schlagen und den aktuellen Handel mit der mittelalterlichen Eroberung zu verbinden. Dass die Genuesen ebenfalls eine künstlerische Erneuerung der Niederlande durch ein Ende des Konflikts erhofften, präsentierten sie durch das Abbilden der sieben freien Künste auf dem Kleid der *Belgica*, die damit als ‚Heimstatt' ebendieser ausgewiesen wurde; ein möglicher erneuter Fingerzeig auf das zuvor von der Prozessionsgruppe besuchte Theater.

Mailand

Auf den Genueser Bogen folgte der Bogen der Mailänder als zweiter der vier italienischen Aufbauten. Auf der Vorderseite (Abb. A-17) thront darauf inmitten zweier Füllhörner die monumentale Personifikation der *Insubrias*, Mailands.[369] Während sie ihr eigenes Wappen hält, zeigt sie auf einer Fahne das – wie im Festbuch beschrieben – in goldener Farbe aufgebrachte Wappen des Erzherzogs. An ihren Seiten lagern zwei Flussgötter, die Po und Etsch darstellen, darunter erscheinen in Nischen links Kaiser Rudolf II. und rechts Erzherzog Ernst in römischen Waffenröcken. Dies war der erste von zwei Momenten des gesamten Einzugs in Antwerpen, in dem sich der Erzherzog einer künstlerischen Reproduktion seiner Person gegenüber sah.[370] Die Bezugnahme auf den Kaiser und seinen zu begrüßenden Bruder wurde an dieser Stelle wohl dazu

368 „Da Genova mandano quantità maravigliosa di velluti di piu pregi, li migliori & meglio fatti, che ci vengano, & che si facciano: mandanci bonissimi rasi, ermisini, & alter forte di drappi; & medesimamente di la viene il corallo, l'eccellente mitridatico & l'utriaca. Al loro si mádano pánine di quelle d'Inghilterra, & di queste di qua, saie, mezze ostate, telerie, tappezzerie, mercerie, & masseritie da casa." Guicciardini 1588, 163. („Aus Genua kommen große Mengen des besten Samts, die besten ihrer Art werden dort hergestellt: guter Satin, Taft und andere schöne Stücke & von dort kommen Korallen, exzellentes Mithridaticum und Theriak. Brot wird ihnen aus England gesandt, ebenso wie Serge, Twill, Draperien, Mercerie und Kurzwaren"; eigene Übersetzung.)

369 Die Bezeichnung stammt von den Insubrern, dem Volksstamm, der über die Alpen nach Norditalien kam und in Folge die Po-Ebene besiedelte und so die erste Siedlung des späteren Mailands gründete.

370 Siehe Bochius 1595, 93. Das einzige andere bekannte Skulpturenpaar der beiden Brüder findet sich heute in zwei Nischen im Innenhof des Stifts Klosterneuburg in Österreich. Diese waren 1592 von Bernhard Frantz für einen Turm der Stiftskirche geschaffen worden. Für diese Information und



A-17: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Handelsnation aus Mailand (Vorderseite), 1595, Radierung, 32,5 x 20,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-17. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

genutzt, die Zugehörigkeit Mailands zum Heiligen Römischen Reich zu unterstreichen und die Verflechtung der Dynastien der Sforza und der Habsburger, die durch die Hochzeit Maximilians I. mit Maria Bianca Sforza 1493 entstanden war, hervorzuheben.

Der Aufbau der Rückseite (Abb. A-18) ist identisch mit dem der Vorderseite und zeigt zuoberst die zwei Figuren der *Liberalitas* und *Pietas*. Die erste der beiden, die Großzügigkeit, hält ein Füllhorn und einen Geldbeutel, aus dem Münzen herausfallen; ein Motiv, das sich unter anderem bei Cesare Ripa findet. Die zweite, *Pietas*, erscheint mit Lilien. Beide Frauenfiguren blicken einander an und bilden eine positive Verbindung, die für Reichtum und Frömmigkeit sorgen sollte. Unterhalb von ihnen finden sich erneut zwei personifizierte norditalienische Flüsse, Ticino und Adda. Dass die vier Flussgötter so prominent eingesetzt wurden, kann als Verweis auf die Bedeutung der Flussschifffahrt verstanden werden, da Mailand und sein Handel von den vier Flüssen der Po-Ebene profitierten. Gleichzeitig bekundeten sie das

Bildmaterial danke ich dem Kurator der Kunstsammlung des Stifts MMag. Wolfgang Christian Huber.



A-18: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Handelsnation aus Mailand (Rückseite), 1595, Radierung, 32,7 x 20,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-18. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Verständnis für Antwerpens Wunsch nach einem uneingeschränkten Zugang zur Schelde. Neben dem Bogendurchgang erscheinen auch auf dieser Seite die Figuren Rudolfs und Ernsts.[371]

Der Fokus der Mailänder lag deutlich auf den großen Figuren des oberen Bogenaufbaus. Die thronende Personifikation Mailands mit gleich zwei Füllhörnern wies diese als ‚reiche' Stadt aus, was noch durch das dritte Füllhorn der *Liberalitas* verstärkt wurde. Mit den aus dem Geldbeutel fallenden Münzen wird zudem auf die besondere Rolle der Mailänder in Antwerpen zu dieser Zeit verwiesen. Bochius gibt in seiner Beschreibung an, dass es sich nicht um den Bogen der Mailänder Handelsnation handelte, sondern um den der „Bankiers aus Mailand"[372], die an der Neuen Börse, welche sich unmittelbar neben dem Bogen befand, ihren Geldhandel betrieben. Unter Berücksichtigung, dass die Auftraggeber hier keine Kaufleute, sondern Bankiers waren, wird der Verweis auf den Überfluss – gezeigt durch gleich drei Füllhörner – und die Figur der Großzügigkeit mit ihrem Geldbeutel verständlicher. Dieser Überfluss,

371 Ein damit möglicher Vorwurf der Einfallslosigkeit bei der Dekoration der zweiten Seite mag berechtigt erscheinen, war dies doch 1594 der einzige Fall einer identischen Gestaltung.

372 „à negociatoribus Mediolanensibus", Bochius 1595, 95.

auch verdeutlicht im goldenen Wappen der Fahne, war ein Zustand, der durch die Regentschaft Ernsts erreicht werden sollte. Die Personifikation der *Pietas* ist als Anspielung auf den gemeinsamen Glauben des Kaisers, seines Bruders Ernst, der Auftraggeber und der Bewohner Antwerpens zu verstehen. Gemeinsam kommt den Personifikationen ein Schlüsselmoment in der Analyse der *nationes*-Bauten zu, denn sie unterstreichen, dass vor allem in einer transregionalen und -nationalen Glaubensgemeinschaft erfolgreiche Geldgeschäfte möglich sein konnten.

Florenz

Die Vorderseite des Bogens der Florentiner (Abb. A-19), der unmittelbar auf den der Mailänder folgte, ist geprägt von einer Vielzahl größerer und kleinerer Dekorationen. Zu den wichtigsten Elementen zählen die Skulpturen seitlich des Bogengangs und zuoberst des Aufbaus. Bei der Figur links des Bogens handelt es sich um Minerva, welche im Festbuchtext als „friedensstiftend“[373] beschrieben wird, und rechts um Herkules, der, so Bochius, für seine „unbesiegbaren Tugenden“[374] einstand. Am Sockel der Minerva wurde, so erneut der Text, auf ihre besondere Fertigkeit, die Webkunst, und Ernsts Rolle als ihr designierter Förderer verwiesen: „Dieser Mann stellt die Geschenke der Handwerker an Minerva wieder her“[375]. Die direkte Ansprache des Textilhandels und seiner Wiederherstellung ist als ein wichtiger Verweismoment zwischen ephemerer Festdekoration und realer Handelswirtschaft der 1590er Jahre zu verstehen, da gewebte Textilien zu den wichtigsten Florentiner Exportgütern zählten.[376] Dieses nimmt Bochius in seinen Ausführungen auf und betont den allgemeinen Glauben daran, „dass der Erzherzog in einer kurzen Weile die Web- und Textilindustrie wiederherstellt, da kein Handel nützlicher für diesen [Antwerpener] Markt ist“[377].

Die Inschrift, die sich auf Herkules bezieht, lautet: „Du, der Du die wilden Monster des tödlichen Krieges zähmst“[378] und beide Figuren – die webende Friedensbringerin und der Bändiger wilder Bestien – vereinen sich so zu einem sich gegenseitig bereichernden Motivkomplex: Gleich dem mythologischen Herkules sollte der Erzherzog die Bestie des Krieges bändigen und damit der Florentiner Textilhandel in Antwerpen erstarken. Zuoberst auf dem pyramidalen Aufbau stand die Figur der

373 „PACIFERÆ“, EBD., 99.
374 „INVICTÆ VIRTVTIS HONOS“, BOCHIUS 1595, 99.
375 „Hic vir, hic artificis restaurat dona Minervæ“, BOCHIUS 1595, 99. Siehe zur Webkunst in den Niederlanden und ihrer künstlerischen Darstellung SCHINDLER 2014.
376 Vgl. VOET 1993.
377 „Archiducem intelligit, quem lanificium & pannarium, quo nullum vtilius huic emporio commercium, breui restauraturum confidimus“, BOCHIUS 1595, 99.
378 „Funesti qui monstra domas immania belli“, EBD.



A-19: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Handelsnation aus Florenz (Vorderseite), 1595, Radierung, 32,5 x 19,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-19. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



24. Antiker Denar des Hadrian (recto), Figur der *Virtus* (verso). Image © Mit Erlaubnis von wild-winds.com (ex Numismatik Lanz München).

Virtus, die antiken Münzen des Vitellius und des Hadrians nachempfunden war (Abb. 24).[379] Die Figur wurde mit der Devise des Erzherzogs *Soli Deo Gloria* und der Inschrift „Der höchste Punkt ist mit Vorrecht Deiner, oh *Virtus*, | Da Du nach dem Himmel strebst, denn Deine Herkunft ist nah dem Himmel“[380] gezeigt und verband so die herrschaftliche Tugend des Statthalters und seinen auf Gott ausgerichteten Wahlspruch mit den Tugenden der Florentiner Kaufleute.

Auf der Rückseite des Bogens (Abb. A-20) zeigt der Stich mit *Victoria* links und *Religio* rechts zwei Figuren, die laut Text als gemalte Bilder den Aufbau verzierten. Neben *Religio*, die mit ihrer Geste den Weg weist, erkennt man Erzherzog Ernst selbst in Rüstung, mit Schild und Keule – der des Herkules – bewaffnet. Das dazugehörige Motto, welches, so Bochius, ebenfalls einer antiken Münze entnommen war, lautete „Dem Wiederhersteller Belgiens“[381]. Die Inschrift darunter besagte „Die Religion, beschützt durch österreichische Stärke, wird die Belgier sichern und dem großen Herzog seinen Lohn zeigen“[382] und verwies so auf die Rolle der Habsburger als Protektoren des christlichen Abendlandes, worauf unter anderem die dynastieeigene *Pietas Austriaca* fußt.[383] Folglich wird erneut die Unterwerfung von Ungläubigen und der Schutz des wahren Glaubens aufgerufen. Die Szene mit *Religio* und Ernst lässt diesen zum Protektor der Glaubensgemeinschaft werden.

379 Ein Exemplar der Münze findet sich unter http://www.wildwinds.com/coins/sear5/s3670.html (18.10.2018). Besonders an diesem Beispiel zeigt sich die detailgenaue Übernahme antiker Münzbilder, da die Figur der *Virtus* auf dem Bogen und auf der Münze bis hin zum Detail der Kugel, auf der der linke Fuß der Figur ruht, identisch sind, vgl. Arnold-Biucchi 2013.

380 „Iure tibi, ô Virtus, locus est in vertice summo, | Nam cælum petis, ut cælo est affinis origo“, Bochius 1595, 100.

381 „Restitutori Belgij“, ebd., 102.

382 „Robore Relligio Belgas defensa tuetur | Austriaco, monstratque Duci sua præmia magno“, ebd.

383 Siehe Coreth 1982.



A-20: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Handelsnation aus Florenz (Rückseite), 1595, Radierung, 32,5 x 20 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-20. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Exkurs: Die Florentiner Nation im Einzug von 1549

Die Florentiner Nation hatte, wie auch Spanien und Genua, bereits am Einzug von 1549 mit einem ephemeren Aufbau, einem Portikus, teilgenommen. Ein Vergleich der beiden Aufbauten soll exemplarisch verdeutlichen, wie sehr die Bildprogramme und architektonischen Formen angepasst und transformiert wurden und wie sich aktuelle Einflüsse auf die Gestaltung der Ephemera auswirkten. Der 1549 für den Einzug Karls V. und Prinz Philipps präsentierte Florentiner „Triumphportikus“[384] (Abb. 25) maß 14 Meter in der Breite und über 37 Meter in der Länge.[385] Neben der einzigartigen architektonischen Lösung eines in die Länge gebauten Portikus', die diesen Aufbau deutlich von anderen Konstruktionen wie dem Bogen der Genuesen (Abb. 26) abhob, war auch das Figurenprogramm von einer besonderen Florentiner Regionalität bestimmt gewesen. Zuoberst erschien im Zentrum der Fassade die Figur

384 Kuyper 1994, Bd. 1, 56.
385 Siehe ebd.



25. Pieter Coecke van Aelst (Vorlage und Stecher), Triumphportikus der Florentiner Kaufleute, Holzschnitt, 29 x 22 cm, in: Grapheus 1550, G_{iiii} (recto), London, The British Library, Signatur C.75.d.15, p. 57. Image © The British Library, London.

Johannes' des Täufers über der Figur des Mars, den er als christlicher Stadtpatron abgelöst hatte.[386] Unter ihm folgten im Fries Personifikationen toskanischer Städte, im Giebel dazwischen war eine Silberstatue Cosimos I. de' Medici (1519–1574) zu Pferd eingestellt.[387] Die in der Abbildung erkennbare runde Auslassung über dem mittleren Durchgang enthielt eine bronzene Scheibe, auf der mit goldenen Lettern eine an Prinz Philipp adressierte Inschrift angebracht war. Rechts standen in Nischen die Heiligen Zenobius und Antonius von Florenz; unter ihnen folgte die Figur der *Religio*. Auf der Rückseite dieser Fassade, auf der Innenseite des Portikus', folgte eine Präsentation der Stadtpolitik durch die Figuren des Giovanni de' Medici und des Philipp Spana Scholari, „two Florentines of outstanding civic virtue"[388]; über ihnen erschien die Figur der *Fortitudo*.

386 Siehe zur Geschichte der Stadtpatrone von Florenz http://www.thatsflorence.com/discovering/feast-of-saint-john-patron-saint-of-florence (19.10.2018).

387 Siehe zu diesem ‚Affront' der Republik Florenz, ihren Regenten mit einem imperialen Topos darzustellen Kuyper 1994, Bd. 1, 56.

388 Ebd., 58.



26. Pieter Coecke van Aelst (Vorlage und Stecher), Triumphbogen der Genueser Kaufleute, Holzschnitt, 29 x 22 cm, in: Grapheus 1550, F_i (recto), London, The British Library, Signatur C.75.d.15, p. 43. Image © The British Library, London.

Die Fassade der Rückseite, für die keine eigene Abbildung angefertigt wurde, zeigte eine Personifikation der Stadt Florenz und eine mit Silber überzogene Figur Francesco de' Medicis (1541–1587), des Sohns Cosimos I. Die Auftraggeber parallelisierten die Vater-Sohn-Beziehung Karls und Philipps zu Cosimo und Francesco, um die Bedeutung der Vererbung der eigenen Errungenschaften und Tugenden an den Sohn hervorzuheben. An den Seiten des Portikus', die im Festbuch ebenfalls nicht abgebildet sind, folgten die Literaten Dante, Petrarca und Boccaccio, deren poetische Leistung mit derjenigen Apolls verglichen wurde, sowie Giotto und Michelangelo, denen Zeuxis und Apelles gegenübergestellt wurden. Mit Michelangelo (1475–1564) zeigten die Florentiner zudem einen lebenden Künstler, was in der Geschichte der Einzugsdekorationen in Antwerpen ein einmaliger Fall blieb.[389] Zusätzlich hatte man im Innern des Portikus' eine Serie von Herkulestapisserien angebracht und die inneren und äußeren Friese mit scharlachfarbenem Stoff und ‚Gold' verziert, welches durch Messingfolie imaginiert worden war.[390]

389 Kuyper verweist zudem auf die Bedeutung des zur gleichen Zeit von Michelangelo fertiggestellten Palazzo Farnese in Rom, siehe ebd.

390 Siehe ebd., 56–58.

1594, 45 Jahre später, hatten sich die damaligen Mitglieder der Handelsnation gegen die erneute Vorführung dieses Portikus' entschieden und sich dem innerhalb der Nationen einheitlichen Baukörper des Triumphbogens angeschlossen.[391] An die Stellen lokaler Figuren, wie Johannes' des Täufers, der Heiligen Zenobius und Antonius, der Politiker Giovanni de' Medici und Scholari und der Figur der Stadt selbst, waren nun antik-mythologische Figuren getreten. Anstatt lokaler und zeitgenössischer Regenten (Cosimo I.) erschienen 1594 an der Fassade allein allegorische Figuren, die in keinem direkten Zusammenhang mit der Stadtgeschichte und -politik standen.

Nachdem die Florentiner Kaufleute 1549 stolz ihre Herkunft präsentiert und mit keinem Element die Huldigung Karls und Philipps aufgenommen hatten – eine Ausnahme ist lediglich die runde Inschriftentafel – oder sich auf Antwerpen als Standort ihrer Nation und ihres Textilhandels bezogen, entschied man sich 1594 folglich für einen anderen thematischen Schwerpunkt. Die Kaufleute schlossen sich dem allegorisch-mythologischen Dekorationsprogramm der *nationes* an. Sie nahmen ebenfalls die Motive der Kriegsführung, des Heldentums und der Religiosität auf, indem sie Erzherzog Ernst mit Schild, Rüstung und Keule – Herkules gleichend – sowie die *Religio* präsentierten. Dies sollte den Statthalter befähigen, den florentinischen Textilhandel zu reformieren. Der Wandel des Bildprogramms macht durch die Verweise auf antike Münzen und die Figur Cäsars, die im Bogendurchgang gezeigt worden war, zudem deutlich, dass am Ende des 16. Jahrhunderts das Wissen über die eigene – mit dem römischen Kaiserreich geteilte – Vergangenheit zu einem zentralen Punkt des Selbstverständnisses und der Präsentation der eigenen Gruppe geworden war.

Lucca

Der Aufbau der Nation aus Lucca (Abb. A-21) – der letzte der vier italienischen Handelsnationen – folgte unmittelbar auf den Bogen der Florentiner. Bei diesem handelte sich um die einzige Konstruktion dieser Gruppe, die allein zweidimensional gearbeitet worden war; Bochius verweist explizit darauf, dass nicht Geldmangel, sondern die besondere Straßensituation diese Gestaltung bedingt hatte.[392] Als ‚Ersatz' für den damit fehlenden Bogendurchgang wurde – ähnlich wie am nachfolgend platzierten Bogen des Magistrats (Abb. A-22) – eine Perspektivmalerei in das gebogene Mittelfeld eingepasst. Da diese jedoch über einem Sockelgeschoss platziert war, schienen die *Lucchesi* auf den Eindruck eines echten Durchgangs verzichtet zu haben.

391 Lediglich die Fugger taten dies erst 1599, siehe Bochius 1602 und Cholcman 2014, 119–120.
392 Siehe Bochius 1595, 104.



A-21: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphaufbau der Handelsnation aus Lucca, 1595, Radierung, 32,5 x 20,2, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-21. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Vielmehr diente das Bild, dem Festbuch folgend, als Einblick in die Stadt Lucca selbst; ein künstlerischer Höhepunkt der ephemeren Aufbauten und ihrer Malereien.[393]

Neben dem zentralen Bild erschienen links Diana und rechts Minerva. Die beiden jungfräulichen Göttinnen nahmen in ihren Darstellungen und Inschriften das Thema des Kampfes auf, welches im Hauptbild selbst von zwei bewaffneten Männern – Mitgliedern der Waffengilden und Beschützer der Stadt – vorgegeben worden war. So verweisen sie in ihren Inschriften auf Ernsts Rolle als „Friedensbringer“[394] und „Eroberer“[395]. Zwischen den Figuren, unterhalb des Gemäldes, erkennt man im Sockel einen gemalten Panther, dessen Bedeutung unklar bleibt.[396] Ein Verweis auf die in Antwerpen vertriebenen Handelswaren der *Lucchesi*, wie es für die Dekorationen der Aufbauten der Portugiesen, Genuesen und Florentiner herausgearbeitet werden konnte, ist hier nicht feststellbar.

Fugger

Das immer wieder mehr oder weniger prominent in Szene gesetzte Motiv der „shared past“ in der Antike wurde am letzten der zu besprechenden *nationes*-Aufbauten wohl am deutlichsten vor Augen geführt. Hierbei handelt es sich um die am Ende der Triumph-Route positionierte Galerie der Fugger, welche mit drei Drucken im Festbuch abgebildet wurde und die so auf den ersten Aufbau, den der Spanier, Bezug zu nehmen scheint; ähnlich wie die beiden Stiche des Friedenstheaters sollte so die sukzessive Sichtbarmachung des Ephemerums vor Augen geführt werden. In der Mitte des Eingangsbogens (Abb. A-31) erscheint als Auftakt der Dekoration der habsburgische Doppeladler mit der rudolfinischen Kaiserkrone. Rechts daneben erkennt man das Wappen Augsburgs – der Heimatstadt der Fugger – und links das Wappen der Fugger selbst, von denen im Jahr 1594 Markus, Hans (Johannes) und Jakob Fugger als Vertreter der Firma in Antwerpen anwesend waren.[397] Im Innern der

393 Siehe EBD. Ähnliche Perspektivbilder waren 1565 in Florenz aufgestellt worden, siehe DIELS 2003, 46 und dort ihren Verweis auf VAN SASSE VAN YSSELT 1990, 153–155. Für einen flämischen Kontext ist weiterhin an die zentralperspektivischen Architekturszenen Hans Vredeman de Vries’ zu denken, siehe dazu HEUER 2009, 64–92.

394 „Quid Belgas sperare iubes Erneste? Quietem“, BOCHIUS 1595, 104.

395 „Monstra domas animi gladio virtutis, vt hostes | Vincit casta suos vltrici cuspide virgo“, EBD.

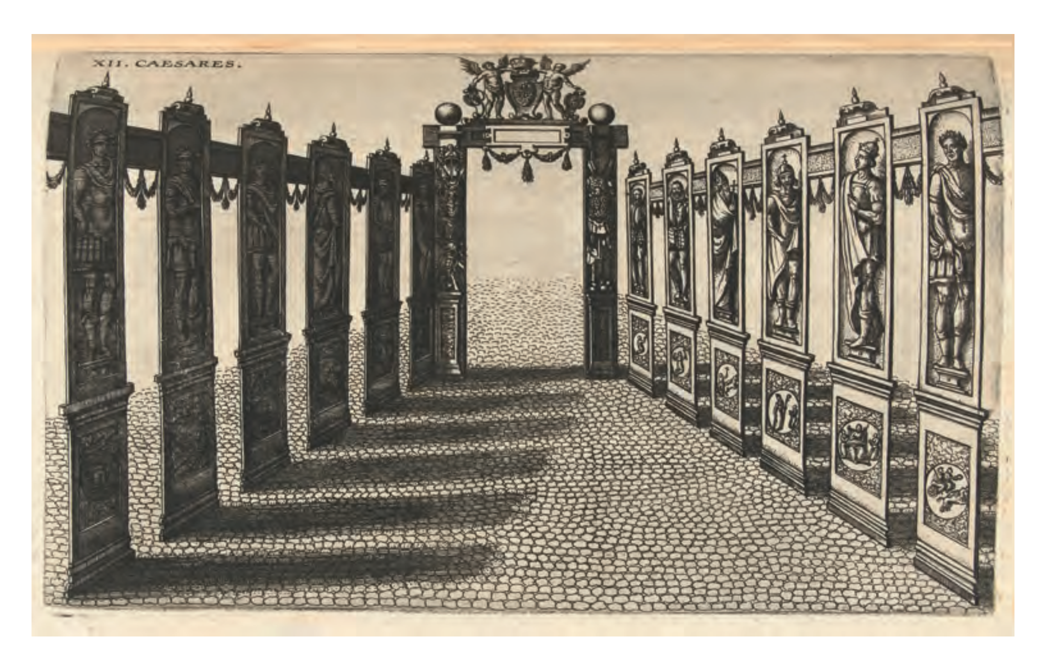
396 Die Inschrift lautet: „Moenia Luca tibi pandit sua, pectora ciues“ (EBD.). Die Bedeutung des Panthers bleibt unklar, auch Bochius deutet diesen nicht; unter Umständen mag hier auf den Panther des *Physiologus* verwiesen worden sein, da dieser dort als „sanft und friedfertig“ (SCHRÖDER 2005, 165) beschrieben wird, vgl. zum Panther insgesamt EBD., 165–173.

397 Zu Markus Fugger: Markus (Marx) Fugger (1529–1597), Sohn Anton Fuggers, hatte sich 1553 als Teil seiner Ausbildung in Antwerpen aufgehalten und stand in den 1570er Jahren in den Diensten Erzherzog Ernsts als Kämmerer, eine Position, die er auch kurzeitig bei Rudolf II. innehatte, so



A-31: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Eingang der Galerie der Fugger mit den zwölf Kaisern, 1595, Radierung, 32,4 x 19,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-31. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

dass mit der Wahl einer Kaisergalerie am Endpunkt der Route die Nähe der Familie und damit der Firma zum Kaiserhaus demonstriert werden sollte, siehe Wüst 1996, 68. Für die Verflechtungen der Fugger mit den Habsburgern und anderen europäischen Dynastien am Ende des 16. Jahrhunderts siehe Häberlein 2006, 104–111. Dieses wird u. a. auch dadurch unterstrichen, dass sich ein von Anthonis Mor gemaltes Porträt Marx Fuggers erhalten hat (ebd., 99), einem Künstler, der zur gleichen Zeit Porträts der wichtigsten Mitglieder der Dynastie der Habsburger angefertigt hatte, so z. B. zahlreiche Porträts Philipps II. oder Margarethes von Parma, siehe Woodall 2007. Der Sohn Marx Fuggers, Albrecht, stand zudem 1594 bis 1595 in den Diensten Erzherzog Ernsts als einer der acht Oberstkämmerer (*Gentilzhomes de la chambre*) und hatte somit wohl einen direkten Zugang zum Erzherzog, siehe Hortal Muñoz 2004, 202. Zu Hans: Nicht zu verwechseln mit Johann Christoph Fugger vom Reh, der in Prag unter Rudolf II. als Kanzleischreiber wirkte und 1594 eine Adelserhöhung erhalten hatte. Hier handelt es sich um Hans Fugger, den dritten Sohn Anton Fuggers, auch wenn der lateinische Text ihn als *Ioannes* beschreibt, siehe Bochius 1595, 124. Zu den Fuggern allgemein siehe Herre 1985, Häberlein 2006, Kluger 2011 und speziell zur Kunstpatronage Wölfle 2009 sowie zu den Fuggern in Flandern und Antwerpen von Trauchburg-Kuhnle 1996.



A-32: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Galerie der Fugger mit den zwölf Kaisern, 1595, Radierung, 20 x 32,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-32. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Galerie (Abb. A-32) waren dann auf zwölf hohen Bildträgern überlebensgroße Ganzkörperfiguren von Kaisern angebracht.[398] Bei diesen handelte es sich um vier römisch-antike, vier oströmische und zuletzt vier zeitgenössische Kaiser. Zusätzlich war unter jeder Figur eine ihren Taten entsprechende Imprese angebracht, welche im Druck nur vage zu erkennen sind. Die vier römischen Kaiser waren Julius Cäsar, Titus Vespasianus, Nerva Traianus Caesar Germanicus und Pius Augustus, der „Förderer

398 Jedes der zwölf Bilder maß eine Höhe von ca. 4,85 Metern. Wie Jan Bažant für die Dekoration des Palais Waldstein in Prag feststellen konnte, gehörte die Dekoration mit zwölf großformatigen Kaisern zu einem beinah schon standardisierten Dekorationselement imperialer Herrschaftslegitimation, da es sich auf die antike Serie von zwölf Kaisern bezog, die Gaius Suetonius Tranquillus beschrieben hat, siehe Bažant 2014, 78, Fußnote 10. In diesem Kontext ist auf die Zusammenarbeit des Autors mit Julia Siemon während ihrer Anstellung am Metropolitan Museum of Art in New York zu verweisen und der dort realisierten Ausstellung „The Silver Caesars: A Renaissance Mystery“ (12.12.2017–11.3.2018), in der die zwölf silbernen sogenannten „Aldobrandini *tazze*“ präsentiert wurden, siehe Siemon 2017a. Siemon stellte nach einer intensiven Diskussion mit dem Autor über die Ergebnisse der vorliegenden Forschungsarbeit im April 2017 in New York die plausible These auf, dass die *tazze* ursprünglich für die Ankunft Erzherzog Ernsts von der Antwerpener Münze als Geschenk der Stadt angefertigt gewesen sein könnten, sein frühes Ableben jedoch zu einer Umnutzung dieser Objekte geführt hat, siehe Siemon 2017b, 99.

der Gerechtigkeit“[399]. Der erste der vier oströmischen Kaiser war Konstantin, der „die Türen der Tempel der Idole verschlossen hatte“[400], gefolgt von Theodosius, Flavius Justinian und Heraclius. Diese vier Kaiser, deren Impresen alle Bezug auf den christlichen Glauben nahmen, dienten an dieser Stelle dazu, den Wandel vom heidnisch-antiken zum christlichen Kaiserreich anzuzeigen und sind daher als Mediatoren zwischen antiker und zeitgenössischer Kaiserwürde zu verstehen. Die vier deutschen Kaiser waren Karl V., Ferdinand I., Maximilian II. und der regierende Kaiser Rudolf II., der mit besiegten Türken und dem Schriftzug „Die Türken besiegt, befreite er Ungarn“[401] gezeigt wurde, wodurch die Fugger auf die aktuelle politische Situation Bezug nahmen. Zuletzt erschien dann, dem Kontext der Kriegsführung entsprechend, ein Tor mit Trophäenaufbau (Abb. A-33), durch das der Erzherzog – explizit im Bild gezeigt – ritt, um das Michaelskloster zu erreichen, welches das Ende der Triumph-Route bildete.[402] Die Trophäen, wie im Stich zu erkennen als „Rüstungen und Waffen des Kampfes zu Land und zu Wasser“,[403] verweisen auf die erhofften Kriegserfolge des Erzherzogs in den Niederlanden.

Diese mit zwölf Bildern geschaffene Verkürzung von weit über tausend Jahren europäischer Herrschaftsgeschichte, in der sich an keiner Stelle ein Verweis auf Antwerpen oder die Niederlande findet, scheint im ersten Moment und im Vergleich zu den anderen Aufbauten verwunderlich. Der Grund mag im Selbstverständnis der Fugger als Bürger der Reichstadt Augsburg und damit des Kaiserreichs liegen. Vermutlich wollten sie mit der Präsentation der zwölf Kaiser, der Wappen und Trophäen den Erzherzog an seine Abkunft aus eben diesem Kaiserhaus erinnern. So schien man sicherstellen zu wollen, dass das Interesse des neuen Statthalters nicht nur dem spanischen Königreich, sondern auch dem Kaiserreich gelten sollte, denn Ernsts eigene Wahl zum römisch-deutschen König war immerhin zeitgleich in Regensburg verhandelt worden.[404]

399 „IUSTITIÆ CVLTORI“, BOCHIUS 1595, 126.

400 „IDOLORVM TEMPLA CLAVSIT“, EBD.

401 „TVRCA DELETO, PANNON. LIBERAT“, EBD. Es wird indirekt auf Ernst Bezug genommen, da dieser den Ungarn-Feldzug geleitet hat.

402 Mit der Darstellung des Erzherzogs am Trophäenbogen schloss sich der narrative Zyklus des gedruckten Einzugs, da so eine Verbindung zum Einritt durch die Kaiserpforte hergestellt wurde. So werden die Drucke, auch wenn sie nicht die temporale Ebene des echten Einzugs abbilden, in den narrativen Bogen des Einzugs eingespannt.

403 „spoliis terrestribus & maritimis“, EBD., 128.

404 1599, beim Einzug Albrechts und Isabellas, haben die Fugger diesen Moment noch deutlicher betont und auf die Wiedervereinigung von *Germania superior* und *inferior* unter Albrecht verwiesen, da man hoffte, dass dieser zum Kaiser gewählt werde, so dass die belgischen Provinzen wieder zum Kaiserreich gehören würden, siehe CHOLCMAN 2014, 120.



A-33: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Ausgang der Galerie der Fugger mit den zwölf Kaisern, 1595, Radierung, 32 x 19,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-33. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Fazit

Auf Grundlage der Analyse der Aufbauten der sieben beteiligten Handelsnationen können abschließend vier zentrale Motiv- und Themenkomplexe, die in den Dekorationen vorgebracht wurden, herausgestellt werden. Als Erstes ist den Aufbauten der Verweis auf eine „shared past“[405] gemein. Diese ist dabei als Resultat eines geteilten Interesses an der Antike zu verstehen, da das ‚Wiederbeleben‘ dieser gemeinsamen historischen Dimension es erlaubte, über landesherrschaftliche, historische sowie soziale Grenzen hinweg, eine gemeinsame Genealogie zu konstruieren. Alle *nationes* stellten daher deutliche Bezüge zu einer mit dem Erzherzog und seiner Dynastie geteilten nahen oder ferneren Vergangenheit her. Diese geteilte antike Vergangenheit diente der Visualisierung einer gemeinsamen Zugehörigkeit zum römisch-antiken Imperium, ohne dass man in Frage stellen musste, wo im Jahr 1594 die Grenzen des Heiligen Römischen Reiches bzw. die darin befindlichen eigenen Herrschaftsgebiete verortet waren; so lagen die Niederlande, Genua, Mailand, Florenz, Lucca und Augsburg innerhalb der historischen Grenzen des Reichs, auch wenn nicht alle direkt dem Kaiser unterstanden. Zusätzlich war mit diesem Moment die Präsentation des erworbenen Wissens über die Antike gewährleistet. Nur wer sich auf Grundlage von Münzen, Spolien oder Übersetzungen antiker Philosophen und Literaten Kenntnisse über die Vergangenheit aneignen konnte und Zugang zu diesen Quellen hatte, konnte dieses auch zeigen. Ferner war es dann die Wahl des ephemeren Aufbaus selbst, die diesen Bezug herstellte. Alle Nationen – mit Ausnahme der Fugger – nutzten die Form des Triumphbogens. Die typologischen Unterschiede zwischen den Bogen, vor allem dem der Portugiesen und denen der Italiener, sind deutlich zu erkennen, müssen jedoch ungeklärt bleiben, da sich nicht rekonstruieren lässt, wen die Handelsnationen mit der Gestaltung der Bogen beauftragten. Wichtig bleibt jedoch, dass 1594 der Erzherzog wie einst die Imperatoren im antiken Rom mit diesen Aufbauten begrüßt und damit in einen gemeinsamen historischen Kontext gestellt wurde.

Das zweite verbindende Motiv war der Verweis auf den miteinander betriebenen Handel und den Wunsch, diesen wieder uneingeschränkt durchführen zu können. Dieser wurde wohl am deutlichsten am Bogen der Portugiesen hervorgebracht, da sie mehr als die anderen auf den Seehandel angewiesen waren, um in Antwerpen ihre exotischen Waren aus Übersee so problemlos – und damit so ertragreich – wie möglich einführen zu können. Die Schelde-Schließung, welche am Beispiel der *Scaldis*-Bühne (Abb. A-28) als historische Fehleinschätzung beschrieben worden ist, tritt auch in der Dekoration der Handelsnationen auf. Wichtig ist dennoch, dass sich

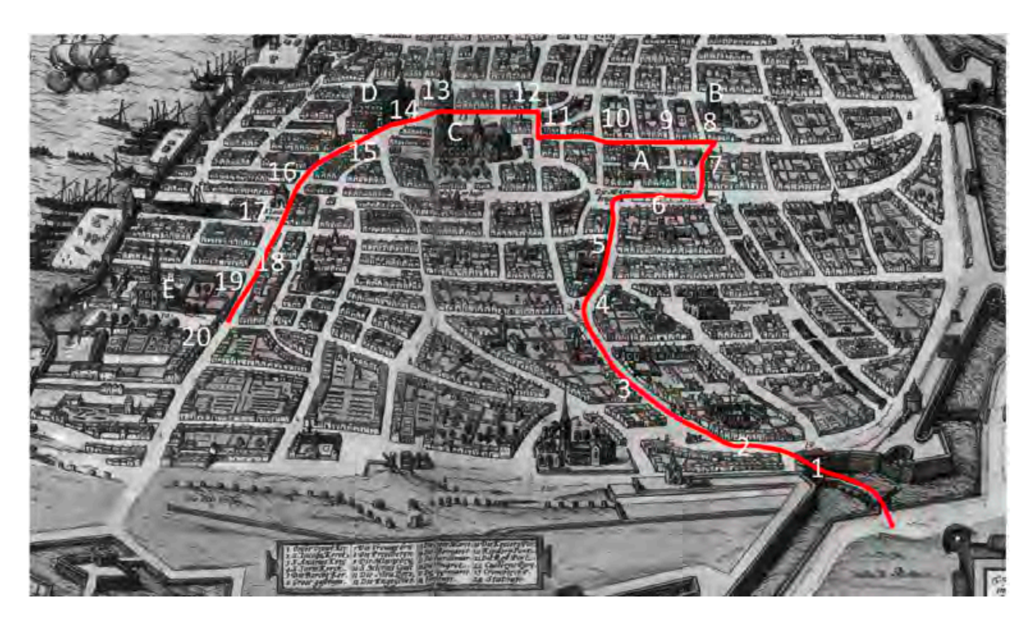
405 Green 2011, 2.

alle Nationen als das präsentierten, was sie waren: Kaufleute. So wurde am Bogen der Genuesen mit den aufwendig im Bild festgehaltenen Kleidern die genuesische Seide präsentiert, am Bogen der Mailänder das florierende Geldgeschäft, bei den Florentinern die Textilweberei und bei den Portugiesen die von ihnen importierten exotischen Gewürze und seltenen Materialien. Auch wenn am Aufbau der *Lucchesi* die Verweise auf Handel, Handelsrouten oder lokale Produkte nicht (mehr) deutlich auszumachen sind, war es die gemeinsame Gruppierung der italienischen Aufbauten an den West- und Nordseiten der Neuen Börse, die sie als Einheit zusammenschloss (Abb. 27). Diese Ortswahl scheint dabei nicht zufällig gewesen zu sein, wurde doch die Straße, in der sich drei der vier italienischen Aufbauten (Mailand, Florenz, Lucca) befanden, als „locum Itali“[406], Ort der Italiener, bezeichnet. Auch ohne den expliziten Verweis auf Handelsrouten oder -güter wurde so rein topographisch deutlich, dass Handel und Geldgeschäfte die zentralen Themen der Auftraggeber waren.

Die dritte Gemeinsamkeit ist die an allen Aufbauten aufgerufene geteilte Konfession des katholischen Glaubens. So wurden deutliche Bezüge zu Religiosität hergestellt und mit der Präsentation von Marienfiguren, allegorischen Personifikationen von *Pietas* oder *Religio* auf diese Thematik verwiesen. Inschriften und Impresen erzeugten zudem ein Kontinuum, in dem sichtbar wurde, dass nur der ‚wahre‘ Glaube den Handel unterstütze. Erzherzog Ernst war dafür, wie auf der Rückseite des Bogens der Florentiner gezeigt, ‚gewappnet‘ und kampfesbereit. Dieses wurde dann im vierten gemeinsamen Themenkomplex noch deutlicher gezeigt: Der Kampf und erhoffte Sieg gegen feindliche und/oder nichtchristliche Gruppen, was an allen Aufbauten explizit oder implizit aufgerufen worden war. So werden in den Gemälden im Innern der Bogen der Spanier und Portugiesen Ungläubige – Mauren, Inder, Türken – erfolgreich bekämpft und entweder vertrieben, getötet oder unterworfen. Genua zeigte den siegreichen Balduin, der Jerusalem erobert hatte. Die Florentiner stellten *Religio* als Wegweiserin dem bewaffneten und kampfbereiten Erzherzog zur Seite. Am Aufbau der Nation aus Lucca waren es Minerva und Diana, die zum Gefecht aufriefen und die Fugger zeigten in einem Teil der Impresen – wie der Rudolfs II. – und am Trophäenbogen deutlich, welche Aktionen sie vom Erzherzog erwarteten.[407] Dieser Aspekt des Kampfes gegen Ungläubige – die, so die hier vorgebrachte Annahme, für die revoltierenden Provinzen einstanden – kann daher als wichtiger

406 […] quadrangulum vocant eum locum Itali“, Bochius 1595, 95.

407 Dieses wird unterstrichen durch die Aktionen der *Blijde Inkomst* von 1599 für Albrecht und Isabella, als dort die politischen Gegner Holland, Seeland und England als Personifikationen von Krieg, Zwietracht und Häresie aufgerufen wurden. In allen Einzügen des Paares griffen dann Figuren wie Perseus für Albrecht oder Judith für Isabella zu ihren Waffen, um die ungläubigen Feinde zu besiegen, siehe Duerloo 2012, 111.



27. Detail von Frans Hogenberg, Detail des Plans der Stadt Antwerpen mit eigenen Einfärbungen und Einzeichnungen auf Grundlage von Bochius 1595, Radierung, Größe im Original 46 x 34 cm, in: Georg Braun, *Civitates Orbis Terrarum*, Köln: ohne Verlag 1572–1576, 17. Image © http://historic-cities.huji.ac.il/belgium/antwerpen/maps/braun_hogenberg_I_17_b.jpg (12.12.2018).

Bildlegende

A: Die Neue Börse
B: St. Jakob Kirche
C: Liebfrauen-Kathedrale
D: Rathaus und Grote Markt
E: St. Michaelskloster

1: Kaiserpforte
2: Wagen der *Antverpia*
3: Bogen der Spanier
4: Bühne des Landbaus
5: Bogen der Portugiesen
6: Theater des Friedens
7: Bogen der Genuesen
8: Bühne der Kriegsführung
9: Bogen der Mailänder
10: Bogen der Florentiner

11: Aufbau der *Lucchesi*
12: Bogen des Magistrats
13: Wagen des Antigoon
14: Bühne der tugendhaften Herrschaft
15: Wagen des Elefanten
16: Bogen der Stadt Antwerpen
17: Bühne mit *Scaldis*
18: Wagen mit dem Schiff
19: Wagen mit dem Fisch
20: Galerie der Fugger

Moment des Zusammenschlusses der Nationen verstanden werden. Es war das gemeinsame Bestreben der katholischen Elite in den Spanischen Niederlanden, eine besonders intensive Gruppenkohäsion zu erzeugen. Ebenso erscheint der Wunsch zentral, Ungläubige zu besiegen und nachfolgend als konvertierte Mitglieder in die eigene Gesellschaft zu (re)integrieren.[408]

Es wird jedoch auch deutlich, dass die Aufbauten der ausländischen Handelsnationen bzw. -firmen nicht einheitlich konzipiert waren, wodurch ein breites Spektrum von verschiedenen architektonischen Formen aufgerufen wurde. Der spanische Bogen präsentiert sich mit drei dekorierten Seiten und einem T-förmigen Durchgang. Die Portugiesen betonten ihre Figuren im Giebelaufbau. Der Genueser Bogen stach mit großformatigen Malereien an den Fassaden hervor. Die Mailänder Bankiers verzichteten auf eine Attikazone und ersetzten diese durch monumentale Skulpturen. Die Florentiner konzipierten einen pyramidalen Aufbau. Die *Lucchesi* inszenierten ihren Bogen als Schauwand mit Perspektivmalerei. Nur die Fugger entschieden sich dafür, keinen Bogen, sondern eine Galerie zu errichten. Trotz all dieser Unterschiede in Gestalt, Form, Dekoration und Größe kann auf Grundlage der vier gemeinsam auftretenden Themenkomplexe festgestellt werden, dass es eine deutliche Interaktion der Bogen und ihrer Auftraggeber gab. Alle richteten ihre Aufmerksamkeit auf die Tugenden des neuen Statthalters und machten deutlich, dass Bildung, Handel, politischer und kriegerischer Erfolg sowie der gemeine Glaube zentrale Pfeiler dessen waren, was die Nationen, Antwerpen und den Erzherzog als Gemeinschaft im Jahr 1594 zusammenband.

3.4. Das Feuerwerk und das Ringelrennen

Dass es sich bei der *Blijde Inkomst* im Sommer 1594 in Antwerpen um mehr als nur um ein Defilieren und Bestaunen der ephemeren Aufbauten handelte, führen uns die letzten beiden doppelseitigen Stiche des Festbuchs vor Augen. Der erste zeigt ein Feuerwerk, das am Abend des Einzugs über dem Antwerpener Rathaus und auf dem Grote Markt gezündet wurde (Abb. A-34). Der nachfolgende und letzte Stich des Festbuchs präsentiert dann das Turnierspiel des *ringsteken* (dt. Ringelrennen) (Abb. A-35). An dieser Stelle ist hervorzuheben, dass in den Festbüchern einer ‚korrekten' *Blijde Inkomst*-Zeremonie, die wie in den Jahren 1582 oder 1599 zur Inauguration eines Regenten genutzt wurde, als finaler Druck der Auftritt des neuen Regenten

408 Diesen Integrationsmoment findet man so in der Figur der *Brasilia* am portugiesischen Bogen.

vor dem Rathaus präsentiert wurde.[409] Auf diesen Drucken zeigte man den zweiten und finalen Schwur auf die *Blijde Inkomst*-Charta, mit dem die Einsetzung offiziell endete und der den Regenten bzw. die Regentin mit lokaler Souveränität ausstattete. In den Festbüchern von 1582 (DE VILLIERS 1582) und 1599 (BOCHIUS 1602), in denen dieser Schwur gezeigt wurde, folgen keine weiteren Drucke von Festivitäten des Einzugs.[410]

Das Feuerwerk

Seitdem Schießpulver aus China nach Europa gelangt war, wurden Feuerwerke zu Ehren von fürstlichen oder städtischen Festen abgehalten.[411] Zur Verbreitung des Wissens über Feuerwerke und deren dauerhafte Inkorporation in die vormodernen Festkulturen verhalf ab 1540 die erste thematische Publikation unter dem Titel *Pirotechnia* des Vannoccio Biringuccio (1480–1537).[412] Obgleich die virtuos abgehaltenen Feuerwerke eine Präsentation herrschaftlicher Macht- und Prachtentfaltung wie auch „wissenschaftlichen Fortschritts“[413] waren, zeugen Berichte des 16. Jahrhunderts davon, dass diese Ereignisse nicht nur Begeisterung hervorriefen, da es immer wieder zu Bränden, Explosionen und Verletzten sowie Toten kam.[414] Für das Jahr 1556 ist bekannt, dass, während Philipp II. von Spanien als Großmeister des Ordens vom Goldenen Vlies in Antwerpen residierte und eine Versammlung der Ordensritter abhielt (19.–30. Januar), ein Feuerwerk zu Ehren dieser Zusammenkunft abgehalten wurde.[415] Dabei kam es zu zahlreichen Verletzten und zwanzig Toten, was fortan zu einer eher ängstlichen Haltung der Antwerpener Stadtbevölkerung gegenüber Feuerwerken geführt hatte.[416] So berichtet Johannes Bochius für den 14. Juni 1594, dass der Ehrengast des Einzugs – Erzherzog Ernst – nicht am Feuerwerk teilgenommen hat, was als Sicherheitsmaßnahme nach den Ereignissen von 1556 gewertet werden kann.[417]

409 Vgl. die Ausführungen in Fußnote 1 dieser Arbeit.

410 Vgl. VON ROEDER-BAUMBACH/EVERS 1943, 175.

411 Die wichtigsten Publikationen zum Feuerwerk in der Vormoderne umfassen FÄHLER 1974, SCHAUB 1978, OECHSLIN 1984, SALATINO 1997, PLIMPTON 1998, SCHMIDT 1999, RAUCH 2005, WERRETT 2010, WERRETT 2011 und BUSSELS 2013.

412 Siehe SCHAUB 1978, 36.

413 FÄHLER 1974, 35.

414 Vgl. BUSSELS 2012, 49–50.

415 Siehe EBD. In den Niederlanden sind Feuerwerke spätestens seit dem Einzug Karls V. in Brügge im Jahr 1515 bekannt und waren auch 1549 für die *Blijde Inkomst* Karls und Philipps Teil der städtischen Unterhaltung gewesen, siehe von ROEDER-BAUMBACH/EVERS 1943, 32 und BUSSELS 2013.

416 Siehe BUSSELS 2012, 50.

417 Siehe BOCHIUS 1595, 131.



A-34: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Feuerwerke auf dem Grote Markt, 1595, Radierung, 32,8 x 44,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-34. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Der Stich mit dem Feuerwerk (Abb. A-34) zu Ehren des neuen Statthalters diente jedoch nicht nur dazu, die Druckserie mit einem Bild des Antwerpener Rathauses, welches das Bild dominiert, zu beenden. Auch die Unterhaltung der Stadtbevölkerung sollte dokumentiert werden, weshalb hier, erstmals nach dem Stich mit dem Einzug durch die Kaiserpforte (Abb. A-4), wieder Stadtbewohner_innen anstatt Staffagefiguren gezeigt wurden. Sie bevölkern in kleineren und größeren Gruppen den Platz und lenken mit ihren Gesten und gereckten Köpfen die Aufmerksamkeit des Betrachtenden auf das Spektakel in der Höhe, wo mit einem Doppeladler und einem ‚feuerspeienden' Drachen verzierte Pechtonnen zu sehen waren, und allgemein auf die Begeisterung, die auf dem Grote Markt herrschte.[418] Damit wird unterstrichen, dass die *Blijde Inkomst* auch als Fest für die breite Masse angesehen werden muss. Ähnlich des Münzwurfs an der Kaiserpforte wird somit ein Moment gezeigt, in dem der Bevölkerung etwas für ihre Mühen und die erhobenen Sondersteuern zurückgegeben wurde. Dadurch wird das Publikum des Feuerwerks zu einem Abbild der

418 Siehe Salatino 1997, 40–41.



A-34 (Detail): Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Feuerwerke auf dem Grote Markt, 1595, Radierung, 32,8 x 44,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-34. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

städtischen Gemeinschaft Antwerpens, die sich hier vor ihrem politischen Zentrum – dem Rathaus – versammelt hat, um sich gemeinsam am vergänglichen und kurzweiligen Spektakel zu erfreuen.

Ein hier hervorzuhebendes Detail ist der ephemere Aufbau im linken Bildteil. Bei diesem handelt es sich um eine Schauwand, in deren Mitte die drei theologischen Tugenden *Spes*, *Fides* und *Caritas* erscheinen. Über ihnen hängt das Wappen Philipps II., welches ein zweites Mal in der Bildmitte als Teil der dauerhaften Dekoration der Rathausfassade erscheint. Zuoberst des Aufbaus zeigte man in einer von einem Zwiebelturm bekrönten Nische die Jungfrau Maria mit dem Kind. Auch dieses Detail fand sich ein weiteres Mal auf dem Rathausplatz wieder, erneut in der Rathausfassade. Bildvorder- und hintergrund sind damit eng aufeinander bezogen und es scheint, als ob diese Dekorationselemente im Vordergrund bewusst platziert worden waren. Weiterhin wies dieses Ephemerum Antwerpen als Ort besonderer Religiosität aus, worauf bereits Margit Thøfner verwies. Sie nennt dies einen subtilen Versuch, um die lokale Gruppe der „radicalised Catholics“[419] zu beschwichtigen

419 Thøfner 2007, 189. Margit Thøfner geht zudem ausführlich auf die Szene im rechten Bildvordergrund ein und hebt die Präsentation der waffenführenden Gilden, ihren Verbindungen zu Maximilian I. und des Details aus Frans Floris' *Fall der rebellischen Engel* (*Engelsturz*, 1554) hervor, siehe ebd, 189–191.

und den gemeinsamen Katholizismus der Stadtbevölkerung, der Stadtregierung, des Regenten Philipps II. und des Erzherzogs hervorzuheben. Der Stich diente folglich dazu, technisches Wissen zu präsentieren, welches die Voraussetzung für ein solches Feuerwerk war, als auch die konfessionelle Einheit von Erzherzog und städtischer Gemeinschaft zu betonen. All dies verband sich zu einem engen Geflecht städtischer Tugenden unter dem Schutz der zivilen Regierung, die im Bau des Rathauses prominent in Szene gesetzt worden war.

Das Ringelrennen

In der niederländischen Festkultur gab es, so scheint es aufgrund der Forschungsergebnisse, keine Tradition des Ringelrennens (Abb. A-35) und damit auch keine seiner Darstellung. Als Vorlagen schienen, wie zu zeigen sein wird, Drucke aus Frankreich oder München gedient zu haben, die diese höfisch-ritterliche Turnierform darstellen. Es wird daher davon ausgegangen, dass dies bedeutet, dass Erzherzog Ernst selbst der Organistor des *ringsteken* war und damit einen eigenen Beitrag zum Einzug leistete, der es ihm ermöglichte, sich als belgischer Herzog mit all seinen Tugenden zu präsentieren.

Das Ringelrennen war Teil einer Reihe von Unterhaltungen, die mit einer inszenierten Seeschlacht begonnen hatte.[420] Diese fand auf der Schelde direkt hinter dem Michaelskloster statt, so dass der Erzherzog und seine Gäste das Spektakel ungehindert und exklusiv betrachten konnten.[421] Am 19. Juni folgte dann die von der Stadt und Kirche beschlossene Wiederholung des *besnijdenis ommegang*, der Prozession der Beschneidungsreliquie Christi, welche in Antwerpen verwahrt wurde; diese hatte bereits am 5. Juni offiziell stattgefunden.[422] Erzherzog Ernst wurde somit als neuer Statthalter direkt in die religiösen Festlichkeiten der Stadt eingebunden, sah vermutlich die originale Verwendung der *ommegangen*-Wagen – Antigoon, Elefant, Schiff und Fisch sowie unter Umständen die zuvor im Einzug nicht gezeigten Wagen des Seeungeheuers und des Parnassus' und der Furienhöhle – und erhielt so die Möglichkeit, seinen katholischen Glauben, der während des Einzugs immer wieder hervorgehoben wurde, nun offiziell zu bestätigen. Noch am gleichen Tag wurde von „Adligen

420 Inszenierte Seeschlachten waren besonders am Kaiserhof in Wien beliebt, wo diese auf der Donau abgehalten wurden, siehe Vocelka/Heller 1997, 263–270 sowie Sandbichler 2005c, 79–81. In den (südlichen) Niederlanden zählen die 1549 im Rahmen der Reise Philipps II. durchgeführten Ritterspiele in Binche zu den wichtigsten Vorgängern dieser Unterhaltungsform, auch wenn dort ein rein höfisches und geladenes Publikum anwesend war und es sich nicht um eine öffentliche Veranstaltung handelte, vgl. Peters 1999.

421 Siehe Bochius 1595, 134.

422 Siehe ebd. Zum *besnijdenis ommegang* siehe Tigelaar 2000.



A-35: Pieter van der Borcht (Stecher, signiert) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Ringelrennen auf der Meir, 1595, Radierung, 33,1 x 42,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-35. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

aus Deutschland und Italien"[423] ein Turnier auf der Meirbrug, der Meir-Brücke, abgehalten.[424] Am 26. Juni folgte ein Theaterspiel der Antwerpener Jesuiten, dessen Text später publiziert wurde.[425]

Bezüglich der Organisation des Ringelrennens im Kontext des Einzugs ist ein wichtiger Unterschied auszumachen: Ein Eintrag in Erzherzog Ernsts *Kassabuch*, auf das in Kapitel 4.2. genauer eingegangen wird, zeigt an, dass der neue Statthalter selbst für Arbeiten und Dekorationen des Turnierspiels aufgekommen war. Dies legt nahe, dass er auch als Organisator desselben angenommen werden kann, er also auch derjenige

423 „Germani & Itali quidam nobiles", Bochius 1595, 134.

424 Siehe ebd.

425 Der Text wurde ohne Autorennennung bei Martin(us) Nutius noch 1594 publiziert, der Titel lautet *Serenissimo Archiduci Ernesto Belgii Supremo Gubernatori Societatis Iesu Iuuentus Studiosa*. Ein Digitalisat des Texts findet sich unter https://books.google.de/books?id=uyBo8dh6OxAC&dq=Serenissimo+Archiduci+Ernesto+Belgii+Supremo+Gubernatori+Societatis+Iesu+Iuuentus+Studiosa&hl=de&source=gbs_navlinks_s (19.10.2018).

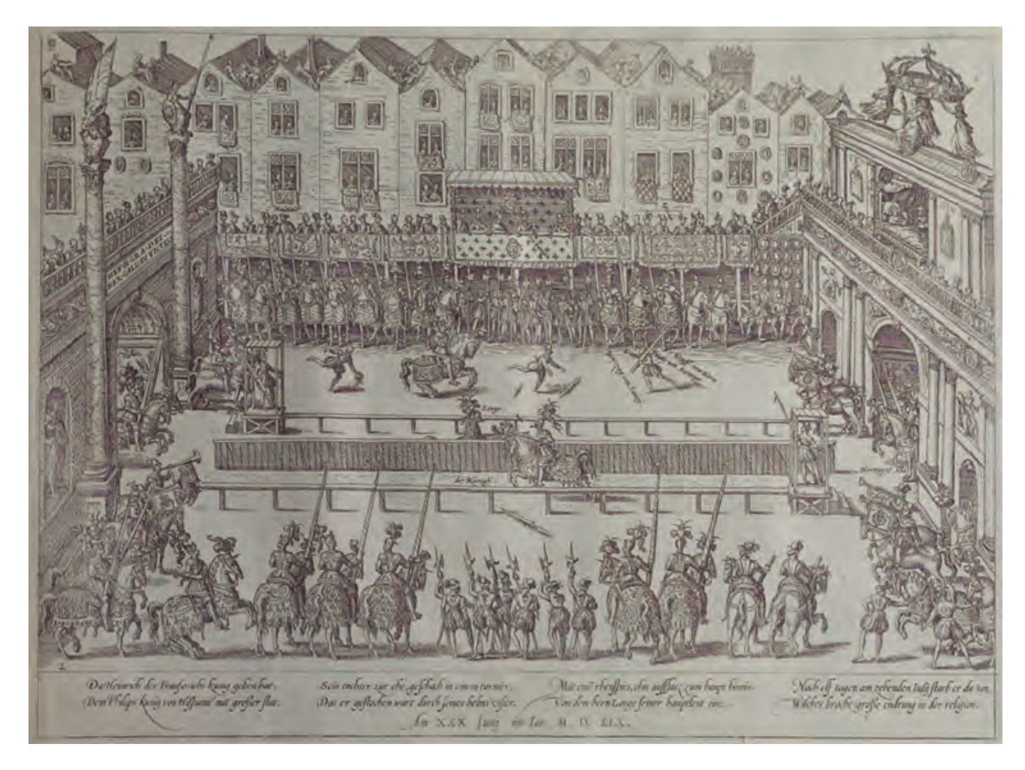


A-35 (Detail): Pieter van der Borcht (Stecher, signiert) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Ringelrennen auf der Meir, 1595, Radierung, 33,1 x 42,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-35. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

war, der alle Motive festlegte.[426] Die Ausgaben des Erzherzogs, welche 2.600 Florin überstiegen, unterstreichen, dass es ein Anliegen des neuen Statthalters gewesen sein muss, sich in der Stadt an der Schelde angemessen zu präsentieren.[427]

426 Der Eintrag lautet: „In disem monnat hab ich zalt die uncossten des ringlrennens, weliches ir fr. dr. zu Antorff den 30. July gehalten hatt", Haupt/Wied 2010, 228. Da als Datum der 30. Juli 1594 angegeben wird, entsteht eine Diskrepanz zum Festbuch, das als Datum „pridie Kal. Iulias", also den 30. Juni, festhält, Bochius 1595, 136. Es ist davon auszugehen, dass es sich eher um letzteres Datum handelte, da damit das Ringelrennen nur fünfzehn Tage und nicht sechs Wochen nach dem Einzug stattfand.

427 Es finden sich nachfolgend Zahlungen für Seide (1.189 fl. 20 kr.) und Stoffe (36 fl. 48 kr.), Zahlungen für den „hoffcramer" (90 fl. 40 kr.), Federschmuck (680 fl.), Posamente (340 fl.), Kleidung (176 fl. und 42 fl.), Helme (66 fl. 40 kr.), gefertigt oder verziert von Cornelis Floris III. (sog. *Moriones*, ein „offener Helmtypus des 16. Jhs. mit hohem Kamm und breiter, vorne und hinten spitz nach oben zulaufende[r] Krempe", Haupt/Wied 2010, 248), 10 fl. für den Bildhauer Robert de Nole, nur als „Roberto, bildhauer" vermerkt, eine Zahlung für den Maler Joos de Momper („Joes Mompart", 19 fl. 12 kr.), und zuletzt 24 fl. 19 kr. für drei Medaillen mit „falsch(en) stainen", welche wohl mit den „tres annuli deaureati" identisch sind, die in der Mitte der Rennbahn aufgehängt worden waren, Bochius 1595, 136. Insgesamt belief sich die Zahlung des Erzherzogs für das Ringelrennen auf über 2.600 Florin; zum Vergleich: die Gesamtausgaben dieses Monats beliefen sich laut Kassabuch auf über 16.000 Florin. Falls nicht anders angegeben, stammen die Zitate von Haupt/Wied 2010, 228–229.



28. Frans Hogenberg, Tjost mit dem Unfall Heinrichs II. von Frankreich, 1559, Radierung, 25,5 x 35 cm, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel. Image © Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Virtuelles Kupferstichkabinett, http://diglib.hab.de/?grafik=3-2-geom-00045 (12. 12. 2018).

Der doppelseitige Stich, der mit „LVDI EQUESTRES APPARATISSIMI" unterschrieben ist, wird durch die erkennbaren hölzernen Absperrungen, die drei Reitbahnen bilden, in fünf horizontale Zonen eingeteilt. Dass die Künstler für die Vorlage der Festbuchdrucke auf bereits außerhalb der niederländischen Festbuchtradition etablierte Muster der Präsentation von Turnierspielen zurückgriffen, zeigt ein kurzer Vergleich. Auf der Radierung (Abb. 28) des am 30. Juni 1559 veranstalteten Reitturniers (Tjost) in Paris, zu Ehren des Friedens von Cateau-Cambrésis, ist nicht nur die tragische Szene der Verletzung König Heinrich II. von Frankreich zu sehen, an der er später erliegen sollte, sie hat auch die gleiche Bildstruktur wie der Stich des Ringelrennens von 1594.[428] Ein weiterer Druck eines Reitturniers (Abb. 29), hier zu Ehren

428 Dieses Ereignis von 1559 führte zwangsläufig zu einer Veränderung des Reitturniers in Europa, da sich fortan kein Regent mehr der Gefahr einer so schwerwiegenden Verletzung aussetzen wollte. 1559 bezeichnet somit den Moment in der Geschichte des vormodernen Ritterturniers, ab dem die ins Mittelalter zurückreichende Ausübung militärischer Praxis durch ein reines Schau- und Präsentationsspektakel ersetzt wurde. An die Stelle des Tjostes trat das Ringelrennen, bei dem immer



29. Nicolaus Solis, Turnier zu Ehren der Hochzeit Wilhelms V. mit Renata von Lothringen in München, 1568, kolorierter Kupferstich, ca. 28 x 50 cm, in: Hans Wagner, *Kurtze doch gegründete beschreibung des Durchleuchtigen* […] *Fürsten* […] *Wilhalmen* […] *Hertzogen inn Obern und Nidern Bairen etc. und derselben geliebsten Gemahel, der Fürstin, Frewlein Renata* […] *Hertzogin zu Lottringen* […] *gehalten hochzeitlichen Ehren Fests* […], München: Adam Berg 1568, o. S./Tafelnummer, Salzburg, Universitätsbibliothek, R 11240 III. Image © Universitätsbibliothek Salzburg, Lizenz: Creative Commons.

der Hochzeit Herzog Wilhelms V. von Bayern (1548–1626) mit Renata von Lothringen (1544–1602) 1568 in München, zeigt den identischen Bildaufbau, so dass sich hier eine etablierte Darstellungsform feststellen lässt, die gezielt in dieses Antwerpener Festbuch integriert wurde und die zudem die Stiftung dieses Spektakels durch den Erzherzog deutlich mit fürstlichen Dimensionen verknüpfen sollte.[429]

Die Breite des 1594 errichteten Aufbaus gibt der Festbuchtext mit 43 Fuß (12 Meter) und die Länge mit 355 Fuß (101 Meter) an; eine Größendimension, die im Druck zur besseren Darstellung erkennbar verkürzt wurde.[430] Zu sehen ist die Aktion des

noch eine Lanze geführt wurde, nun aber reines Geschick im Vordergrund stand. Zur Geschichte des Reitturniers in Europa siehe Ausst.-Kat. Schaffhausen 2014, zu Heinrichs Unfall und Tod Martin 2001.

429 Siehe zur Münchener Hochzeit von 1568 Vocelka 1976, 55–63.

430 Siehe zu diesem Stich ebenfalls Raband 2014. Margit Thøfner verweist auf diesen Stich in ihrer Besprechung der Brüsseler *ommegangen*-Gemälde von 1615, die Dennis van Alsloot angefertigt hatte und bei deren Konzeption er sich auf den Aufbau dieses Bildes zu stützen scheint. Sie verweist in diesem Zusammenhang auf spanische Beispiele für das Abbilden eines Turniers, nicht aber auf die Vorlagen aus München und Wien, vgl. Thøfner 1999b, 199–200.

Ringelrennens selbst. Man erkennt im Zentrum einen Mann zu Pferd, der von links nach rechts reitet und versucht, mit seiner Lanze den in der Mitte der Rennbahn hängenden Ring aufzunehmen. Der Vordergrund der Szene wird dominiert von männlichen Betrachtern des Rennens; lediglich zwei Frauen können im vorderen rechten Bildteil ausgemacht werden. Weitere große Besuchergruppen zeigen sich am Bildrand außerhalb der Turnierfläche und an der rückwärtigen Seite. Dort findet sich zudem eine reich geschmückte, geschlossene Zuschauertribüne vor der Häuserfassade der Meir. In den Häusern ist an jedem Fenster weiteres Publikum zu sehen. Besonders prominent erscheint dabei das größte Haus der linken Bildseite, welches als Wohnhaus des portugiesischen Handelskaufmanns Emmanuel Ximenez (1564–1632) identifiziert und in diesem Zusammenhang zuletzt als „the street's most striking landmark"[431] bezeichnet wurde.[432] Eine direkte Verbindung der portugiesischen Handelsnation mit dem hier gezeigten Ereignis konnte aber trotz der Auffälligkeit des Baus noch nicht festgestellt werden.[433]

Neben dem zentralen Durchstechen des Rings in der Bildmitte liegt der Fokus des Drucks und seiner Beschreibung auf dem Ereignis, welches sich in der vorderen und hinteren Bahn abspielte: Ein allegorischer Umzug, an dem verschiedene hochrangige Adlige teilnahmen und der sehr wahrscheinlich unter der Ägide des Erzherzogs und seines Hofes konzipiert worden war; die Zahlungen im *Kassabuch* legen dieses nahe. Zudem sind ähnliche Feste im Kontext des Wiener Hofs feststellbar, so dass die Organisation durch den erzherzoglichen Hof noch wahrscheinlicher wird.[434] Als prominentestes Beispiel dieser habsburgischen Festform mag hier der nur gedruckte und damit fiktive Umzug Maximilians I. dienen, der zwischen 1512 und 1519 von Albrecht Dürer und anderen Künstlern geschaffen worden war.[435] Weiterhin kann ein ähnlicher Umzug als Teil eines Ringelrennens herangezogen werden. Dieses ebenfalls allegorische Spiel fand zu Ehren der Hochzeit Erzherzog Karls von Innerösterreich, dem Bruder Kaiser Maximilians II., mit Maria Anna von Bayern in Wien 1571 statt. Bekannt ist, dass dort Erzherzog Ernst und sein Bruder Rudolf II., neben ihrem Vater Maximilian II. und weiteren Adligen, allegorische und mytholo-

431 Maclot 2014.

432 Siehe Göttler/Moran 2014 für eine umfangreiche Untersuchung zu Emmanuel Ximenez; eine Publikation zum Thema (*The Worlds and Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez in Early Seventeenth Century Antwerp* (= Cultural Histories of the Material World), hrsg. von Sven Dupré und Christine Göttler, Chicago: University of Chicago Press) befindet sich in der Fertigstellung.

433 Siehe zum Haus und seiner Bau- und Nutzungsgeschichte ebd.

434 Siehe DaCosta Kaufmann 1978.

435 Siehe zum Triumphzug Maximilians I. Silver 1990, Silver 2008, Velten 2011 und Michel 2015.

gische Figuren zu Pferd repräsentiert hatten.[436] Das Programm des Rennens von 1571 sah einen „Wettstreit der Kontinente“[437] vor, bei dem Mitglieder beider Dynastien als *Asia*, *America*, *Africa* sowie als Personifikationen Spaniens, Italiens, Frankreichs und Deutschlands als Vertreter der *Europa* agierten.[438] Erzherzog Ernst hatte in Wien in einem Kontext höfischer Repräsentation im Rahmen von Festivitäten gelebt, die zu den aufwendigsten und spektakulärsten in Europa zählten und besaß damit ein Wissen über diese Form der öffentlichen Selbstpräsentation, das er hier zum Einsatz bringen konnte.

So erschien, laut Bochius, als Erster der Erzherzog selbst und präsentierte sich in einer Paraderüstung mit einem Helm in Form eines Löwenkopfes – wohl ein Verweis auf das heraldische Tier Brabants und den *Leo Belgicus*. Dazu trug er ein aus Gold(fäden) hergestelltes „Pantherfell“[439], das seinen Auftritt in löwenhafter Gestalt vervollständigte. Ihm folgte Don Pedro Henriquez de Acevedo y Toledo, Graf von Fuentes (1525–1610), der nach dem Tod Alessandro Farneses 1592 als spanischer Gesandter in den Niederlanden verblieben war. Nachfolgend unterstützte er den Statthalter Peter Ernst Graf von Mansfeld und ab 1594 auch Ernst von Österreich. Als Zweiter erschien Graf Karl von Arenberg (auch Charles de Ligne, 1550–1616), welcher von Bochius im Text wohl bewusst als Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies aufgerufen wurde und zudem „Presidentn von der finanz verordnung“[440] im Hofstaat des Erzherzogs in den Niederlanden war.

Dem neuen Statthalter, seinem Berater und seinem Finanzverwalter folgte Baron Johann von Pernstein (1561–1597), welcher mit drei seiner Kämmerer auftrat. Der Baron war Sohn des Oberkanzlers von Böhmen, Vratislav von Pernstein (1530–1582),

436 Siehe zu Turnieren bei den Habsburgern Sandbichler 2005c; zum Ringelrennen von 1571 siehe Ausst.-Kat. Innsbruck 2005, Kat. Nr. 2.1. und Keller 2012, 24–35. Maria Anna war die Schwester Wilhelms von Bayern, der 1568 Renata von Lothringen geheiratet hatte und dessen Hochzeitsturnier bereits im Zusammenhang mit diesem Stich gezeigt worden war (Abb. 29). Es zeigt sich die bewusste Bezugnahme zu Motiven und Festformen der Wittelsbacher und Habsburger, die mit dieser Ehe ihre Koalition im Südosten des Reichs gestärkt hatten.

437 Keller 2012, 32.

438 Programmatischer Direktor dieses allegorischen Spektakels war der Mailänder Maler und Hofkünstler Maximilians II. Giuseppe Arcimboldo (1526–1593), siehe zur Arbeit Arcimboldos für die Habsburger DaCosta Kaufmann 1978 und zu diesem Turnier ebd., 33–40.

439 „pellis pantherina tota fuit aurea“, Bochius 1595, 136.

440 Haupt/Wied 2010, 221. Im August 1594 übersandte Erzherzog Ernst Karl von Arenberg und seiner Frau Anna de Croÿ (1564–1635) einen Silberbecher zur Geburt ihrer Tochter Claire von Arenberg, ebd., 229. Im November überreichte der Erzherzog Camillo Caracciolo (1563–1617), Fürst von Avellino, ein „khlainott wie ein schlangen“, welches ebenfalls an Karl von Arenbergs Frau Anna zu Ehren der Geburt der Tochter gehen sollte, ebd., 233.

und ebenfalls Ordensritter vom Goldenen Vlies.[441] Pernstein ist derjenige, der die im Vordergrund des Stichs gezeigte Gruppe um einen afrikanischen König anführt. Diese Versammlung der „Äthiopier"[442] bestand, wie im Stich ersichtlich und im Text beschrieben, aus Jugendlichen mit Schellen, Tänzern, zwei Kamelen mit Federschmuck, bei denen es sich sehr wahrscheinlich um jene Kamele handelte, die Ernst auf seiner Reise von Österreich nach Brüssel begleitet hatten (Abb. B-23), und aus Maultieren.[443] Die Kamele haben dabei besondere Aufmerksamkeit erregt, da Bochius sowohl ihre Höckerzahl diskutiert als auch darauf verweist, dass „diese Tiere viele Jahre nicht in Antwerpen gesehen worden waren"[444].

Es folgten weitere adlige Reiter „aus Deutschland, […] den Niederlanden, Spanien und Italien"[445]. Der erste von ihnen war Albrecht Fugger, Sohn Marx Fuggers, der als Kämmerer in den Diensten des Erzherzogs stand.[446] Er erschien gemeinsam mit acht Reitern, von denen zwei in „asiatische Gewänder"[447] gekleidet waren und „bewaffnete Amazonen"[448] darstellten. Nachfolgend zog Florent de Berlaymont (ca. 1550–1616) ein, der für Philipp II. als Statthalter von Namur, Artois und Geldern-Zutphen agierte; auch er war Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies. In seinem Gefolge waren sechs niederländische adlige Reiter, welche brasilianischen Federschmuck präsen-

441 Siehe Bochius 1595, 136. Zu Pernstein siehe Schinzl 1887. Das Pernstein-Palais in der Prager Burg wird heute Palais Lobkowitz genannt und ist interessanterweise der Ort, an dem eines der Jahreszeitenbilder Pieter Bruegels d. Ä. aus der ernestinischen Sammlung aufbewahrt wird.

442 „Æthiopum festiuè personatus", Bochius 1595, 136.

443 Die genaue Anzahl der einzelnen Gruppen beschreibt das Festbuch, sie ist jedoch nicht identisch mit der erkennbaren Anzahl von Personen auf dem Stich, siehe ebd.

444 „quod genus animantis à plurimis annis Antuerpia non viderat", ebd. Hier kann zudem auf die Ergebnisse in Margócsy 2011 verwiesen werden. Der Autor hat auf Grundlage künstlerischer Darstellungen von Kamelen aus den Niederlanden gezeigt, dass bis in die 1590er Jahre keine dieser Tiere in den Niederlanden gesehen wurden bzw. für eine lange Zeit keine Exemplare das Land erreicht hatten. Eine detaillierte Untersuchung dieser Kamele wurde vom Autor bei der Tagung „Bilder exotischer Tiere zwischen wissenschaftlicher Erfassung und gesellschaftlicher Normierung 1500–1800" an der Universität Augsburg im Oktober 2017 vorgestellt. Eine Publikation der Vorträge ist in Planung.

445 „ex Germanica […], Belgica, Hispanica & Italica", Bochius 1595, 137.

446 Siehe Hortal Muñoz 2004, 202.

447 „tunicis Asiatio", Bochius 1595, 137.

448 „Amazoniis armata", ebd. Amazonen lebten, der griechischen Mythologie und römischen Erzählungen folgend, in Gebieten um das Kaspische Meer und in Kleinasien, wodurch der Verweis auf asiatische Kleidung zu erklären ist. Die Figur der Amazone erfreute sich im 16. Jahrhundert großer Beliebtheit im Kontext höfischer Feste, da sie dazu diente, „das militärische Können der Männer [die die Amazonen im Turnier verkörperten] unter Beweis zu stellen", siehe Watanabe-O'Kelly 2009; Zitat ebd., 136. Aktuelle Studien zur Amazone als historische Figur und ihrer Rolle in der Frühen Neuzeit sind neben dem zuvor genannten Text Appelt 2009, Franke-Penski/Rytz 2010, Ausst.-Kat. Speyer 2010 und Schubert/Weiss 2013.

tierten, mit dem sie auf die den Atlantik überspannende Regentschaft Philipps II. und den spanisch-portugiesischen Handel mit Brasilien verwiesen. Danach erschien ein gefesselter und mit einer Augenbinde versehener Amor zu Pferd, der von mehreren jungen Frauen in reich verzierten Kleidern geführt wurde und der im Stich in der oberen der drei Turnierbahnen zu erkennen ist.[449] Der Nächste, der auftrat, war Jacob Pimentel, ein nicht weiter zu identifizierender Spanier, bei dem es sich vermutlich um einen Beamten Philipps II. handelte, welchem der Markgraf von Baden folgte.[450] Italienische Adlige stellten Figuren aus Ludovico Ariostos 1516 erschienenem Versepos *Orlando Furioso* (*Der rasende Roland*) dar und führten die Kriegerin Bradamante vor, deren Liebe zu Ruggiero, der ihretwegen vom Islam zum Christentum konvertierte, durch höhere Mächte verhindert wurde. Der Fakt, dass es die Liebe zu Bradamante war, die Ruggiero letztendlich konvertieren ließ, scheint hier ein erneuter Verweis auf den schon in den Triumphbogen gezeigten Themenkomplex der Rückführung der häretischen Niederländer im Norden in das katholische spanische Königreich. Diesem illustren Einzug der Polit-Elite der Niederlande folgte der eigentliche Akt des Ringelrennens mit dem Versuch, den Ring in der Bahnmitte mit einer Lanze aufzunehmen.

Eine wichtige Erkenntnis bei der Analyse dieses Ringelrennens durch den Stich und seine Beschreibung ist, dass – ähnlich der Hochzeit von 1571 – alle vier Erdteile und die wichtigsten Länder Europas in allegorischen Figuren gezeigt wurden. So erschien der Erzherzog als Habsburger Prinz im Gewand eines Löwen, dem *Leo Belgicus*. Er verwies damit auf seine Herkunft aus Burgund und Brabant, und war ein Vertreter der *Europa*. Graf von Pernstein führte die Festgruppe der ‚Äthiopier' an und rief damit *Africa* auf der Bühne des Ringelrennens auf, während Albrecht Fugger und zwei Reiter als Amazonen in asiatischer Kleidung *Asia* präsentierten. Florent de Berlaymont, als Niederländer Untertan des spanischen Königs, vertrat nachfolgend mit seiner Gruppe, die mit brasilianischen und damit exotischen Federn geschmückt war, *America*.[451] Mit der letzten Gruppe um die Italiener mit Bradamante fügte sich alles zum Moment der Unterwerfung fremdländischer und ungläubiger Personen

449 Aufgrund der Kürze der Beschreibung ist unklar, was hier genau dargestellt werden sollte. Es ist davon auszugehen, dass es sich um einen ‚blinden Amor' handelte, siehe von Grawert-May 2013, 37.

450 Bei Letzterem bleibt es wegen des bei Bochius fehlenden Vornamens unklar, ob es sich um Ernst Friedrich von Baden-Durlach (1560–1604) handelte oder Eduard Fortunat von Baden-Baden (1565–1600), welcher 1594 von Ernst Friedrich vertrieben worden war. Ernst Friedrichs Konvertierung zum Calvinismus lässt wohl Eduard Fortunat als wahrscheinlicheren Kandidaten erscheinen.

451 Ähnliches lässt sich 1616 auf dem Frontispiz Matthäus Merians für sein *Theatrum Europaeum* von 1633 erkennen, wenn *America* in einem Gewand mit Federschmuck, einer Federkrone und einem exotischen Vogel als ‚Herkunft' dieses Schmucks auf der Hand erscheint.

zusammen. Durch die Trophäe des Ringelrennens, dem goldenen Ring („annulum primo“)[452], die (natürlich) der Erzherzog selbst gewann, schloss sich sinnfällig der Kreis der Einzugsfestivitäten. Denn zu Beginn der *Blijde Inkomst* war es die Figur des *Annus* mit einem ebenso goldenen Ring in der Hand gewesen, die auf der ersten Bühne aufgetreten war (Abb. A-9) und die Ankunft eines zweiten Goldenen Zeitalters durch Ernst prophezeit hatte. Der vom neuen Statthalter errungene Ring des Ringelrennens wurde hier zum goldenen Ring des *Annus*, wodurch sich dessen Prophezeiung vor den Augen der städtischen Bevölkerung, der ausländischen Handelsnationen und der politisch-adligen Oberschicht der Niederlande erfüllen sollte.

Johannes Bochius beschließt seine schriftlichen Ausführungen, indem er betont, dass mit der Ankunft des Erzherzogs die Hoffnung auf eine freudige Zukunft in die Stadt an der Schelde zurückgekehrt sei.[453] Ob diese „lætitia“[454] während der Einzüge in Brüssel und Antwerpen auch auf den Erzherzog übergesprungen war, ist zu untersuchen. Dass sich der Erzherzog jedoch anlässlich des Ringelrennens bereits mit der heraldisch konnotierten Löwenrüstung in das offizielle ‚Gewand‘ eines burgundisch-brabantischen Regenten hüllte, scheint dieses zu präfigurieren. Ob sich Ernst von Österreich folglich selbst als ‚Retter der *Belgica*‘, Friedensbringer sowie Erneuerer von Kunst, Handwerk und Handel sah, wird nachfolgend u. a. auf Grundlage seiner Sammlungsräume im Palast in Brüssel als ein wichtiger ‚Ort der Selbst(re)präsentation‘ behandelt.

452 Bochius 1595, 137.

453 „Quæ dum vtrinque fiunt, dum præclari tui conatus benè merendo progrediuntur, nobis autem curæ est, maximos tibi honored gratiam referendam architectari & fabricari, solennem illius diei, quo primùm hanc vrbem igressus es, apparatum, decribendum & edendum Senatus idem censuit, ne pompæ triumphalis auspicata primordia, temporis futuri longinquitas obliteret, neque vlla sit vnquam tam surda posteritas, quæ clamores nostros in aduentus tui applausu & lætitia excitatos non exaudiat.“ Ebd., 139.

454 Ebd.

Teil II:
Fortwährende Macht

4. Potential und Nachwirken der *Blijde Inkomst*

Als Fortführung der Bearbeitung der *Blijde Inkomst* dienen in diesem Kapitel die zusammengetragenen und in ihren Untersuchungsgegenständen heterogenen Fallstudien zu einem Porträtstich, zur erzherzoglichen Sammlung sowie zu Erzherzog Ernsts Grabmonument. Es wird der Frage nachgegangen, inwieweit die in den beiden zuvor besprochenen Einzügen vorgebrachten Wünsche und Hoffnungen Brüssels und Antwerpens auch für die Repräsentation Ernsts von Österreich von Bedeutung waren. Zudem wird diskutiert, wie sich Ernst von Österreich an seinen Bruder Rudolf II. – bzw. dessen Amt des Kaisers – in seiner öffentlichen *persona* annäherte und so seine eigenen Tugenden in Form von Kunstpatronage und Sammlungsambitionen hervorhob. Die ersten beiden Unterkapitel zeigen, wie der Erzherzog versuchte, sich zwischen der österreichischen Habsburgerdynastie, dem Erbe der burgundisch-brabantischen Herzoge, dem spanischen Königshof sowie den Belangen der Spanischen Niederlande in den Wirren des Achtzigjährigen Kriegs zu verorten. Der zuerst im Zentrum stehende Kupferstich ist dabei als Reaktion auf den Einzug in Brüssel zu werten, die nachfolgend beschriebene Sammlungspraktik wiederum weist Bezüge zum Einzug in Antwerpen auf. In der Fallstudie des letzten Teilkapitels steht Erzherzog Albrecht von Österreich als Nachfolger Ernsts im Blickpunkt. Die Untersuchung widmet sich hier dem Auftrag für das prunkvolle Grabmonument für Ernst in der St. Michael und St. Gudula Kirche in Brüssel und diskutiert, ob und wie Albrecht dort einen Memorialchor für eine ‚neue' niederländische Dynastie der Habsburger errichten wollte.

4.1. Der Porträtstich der Gebrüder Otto und Gijsbert van Veen

Zentraler Bezugspunkt dieses Teilkapitels ist ein Kupferstich (Abb. 30), der 1594 von Erzherzog Ernst in Auftrag gegeben wurde und der, so die These, als Reaktion auf die Ereignisse der Brüsseler *Blijde Inkomst* zu verstehen ist.[455] Für diesen ersten in den Niederlanden vergebenen Auftrag wandte sich der Erzherzog an den zu diesem Zeitpunkt wohl wichtigsten Maler Antwerpens: Otto van Veen (1556–1629), der den Stich rechts unterhalb der Textkartusche mit „Otho Vaenius inuen." signierte und sich somit als Inventor der Vorlage zu erkennen gibt.[456] Die Auftragsvergabe an Otto van Veen für solch ein großformatiges (44,4 x 34 cm) und prestigeträchtiges Bild ist auch deshalb naheliegend, weil er bereits ab 1585 für Alessandro Farnese, dem Vorgänger Ernsts als Statthalter, als Hofmaler tätig war.[457] Das Blatt wurde von Ottos Bruder, Gijsbert van Veen (1562–1628), gestochen, dessen Signatur „Gisbertus Vaenius f."

455 Aufgrund fehlender Studien zur Kunstpatronage des Erzherzogs als Statthalter in Wien und Graz ist keine Aussage zum weiteren Kontext dieser Auftragsarbeit möglich. Durch das *Kassabuch* (Haupt/Wied 2010) kann lediglich nachvollzogen werden, dass der Erzherzog zwischen 1589 und 1593 sehr wohl häufiger Auftragsarbeiten an Künstler und Kunsthandwerker vergeben hat, ein weiterer Porträtstich findet sich darunter nicht. So ist festzustellen, dass dieser Auftrag der einzige für ein graphisches Abbild des Erzherzogs war und damit in den letzten sechs Lebensjahren des Erzherzogs eine Sonderstellung einnimmt. Das bisher ausgebliebene Interesse an diesem Einzelblatt zeigt deutlich, wie wenig sich die kunsthistorische Forschung mit Erzherzog Ernst auseinandergesetzt hat.

456 Otto (auch Otho; latinisiert Octavio) van Veen wurde als Sohn des Cornelis van Veen in Leiden geboren, avancierte schnell in die oberen Kreise der flämischen Malerei und stand ab 1587 in den Diensten Ernsts von Bayern und Alessandro Farneses. Zuvor begab er sich auf eine Italienreise (1580–1583) und arbeitete unter anderem bei Federico Zuccari. In den 1590er Jahren wurde er Mitglied der Antwerpener Lukasgilde und in die Petrus-und-Paulus-Bruderschaft aufgenommen, er verkehrte im Freundeskreis des Abraham Ortelius, war Lehrmeister des Peter Paul Rubens und stand ab 1596 schließlich in den Diensten Albrechts von Österreich, für den er bis zu Rubens' Rückkehr aus Italien umfangreiche Arbeiten ausführte; Karel van Mander nahm ihn in die Biographien der „levende Nederlandtsche Schilders" im *Schilder-Boeck* auf (van Mander 1607/1969, fol. 295^r–296^r). Siehe van de Put 1920, De Maeyer 1955, 62–82 und Müller Hofstede 1959, besonders 10–31. Eine Übersicht aller biographischen Informationen hat das RKD zusammengestellt, siehe https://rkd.nl/explore/artists/79637 (31.10.2018).

457 Siehe Thøfner 2007, 166. Der Erzherzog kann den Maler auch von seinem Cousin Ernst von Bayern empfohlen bekommen haben, da Otto van Veen in seiner Jugend als Page an dessen Hof gearbeitet hatte und ein Porträt des bayrischen Prinzen anfertigte, siehe Halleux 2011, 63. Ebenfalls möglich ist, dass der Erzherzog van Veen bereits 1583 in Prag am Hof seines Bruders Rudolfs II. kennengelernt hat. Marcel De Maeyer hat die Anstellung van Veens am Brüsseler Hof unter Albrecht und Isabella bearbeitet, was deutlich werden lässt, dass van Veen auch nach dem Tod Ernsts in höfischen Diensten stand, so dass es durchaus möglich erscheint, dass er die Stellung des Hofmalers oder eines für den Hof arbeitenden Künstlers zwischen Januar 1594 und Februar 1595 innehatte, siehe De Maeyer 1955, 62–82.



30. Otto van Veen (Vorlage) und Gijsbert van Veen (Stecher), Porträt Erzherzog Ernsts von Österreich in rahmender Architektur, 1594, Kupferstich, 44,4 x 34 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-15.714. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.

ebenfalls auf dem Blatt – prominenter als die des Bruders am unteren Bildrand in zentraler Position – zu erkennen ist.[458] Die Beschäftigung des Brüderpaars bestätigt das erzherzogliche *Kassabuch*. Darin ist eine Zahlung von 18 Florin an Otto van Veen für ein „disegno“[459] verzeichnet; vermutlich die Vorlage des Stichs. Am 12. Juni 1594 war Gijsbert van Veen für ein „conterfet, so er inn khupffer geschnittn“[460] mit 133 Florin entlohnt worden. Der Stich kann auf Grundlage dieser Quelle in die erste Hälfte des Jahres 1594 – also in die unmittelbare zeitliche Nähe zur Brüsseler *Blijde Inkomst* – datiert werden, wodurch die Annahme unterstrichen wird, dass der Auftrag für den Porträtstich mit diesem in Verbindung steht.

Otto van Veen konzipierte das Blatt so, dass zentral in einem Oval der zum rechten Bildrand gewandte Erzherzog erscheint. Dieser wendet seinen Kopf nach vorne und blickt am Betrachtenden vorbei.[461] Ernst von Österreich mit seinem charak-

458 Der jüngere Bruder, Gijsbert (auch Gisbert; latinisiert Gisbertus) van Veen, tat sich ebenfalls künstlerisch hervor. Seine Ausbildung zum Bildstecher ist nicht nachvollziehbar, eines seiner frühesten Werke lässt sich für das Jahr 1588 in Rom festhalten. Vor wie nach seiner Italienreise stand er im Dienst Ernsts von Bayern in Lüttich. Er arbeitete wohl auch bis zu dessen Tod für Farnese und dann für Ernst von Österreich; Gijsberts genaue Tätigkeiten für diese zwei Statthalter können jedoch nicht vollständig nachvollzogen werden, eine Anstellung als Kriegsingenieur schien Marcel De Maeyer möglich, vgl. De Maeyer 1955, 185. Wesentlich stärker tritt er später im Dienst Albrechts und Isabellas hervor. Hier belegt De Maeyer, dass Gijsbert nun als Maler und nicht länger als Stecher wiederholt für kleinere Kopien der Gemälde seines Bruders Otto bezahlt wurde. Siehe van de Put 1920, De Maeyer 1955, 182–191, Müller Hofstede 1959, besonders 8–10 und van der Sman 2005 (zu dessen Romaufenthalt). Eine Übersicht aller biographischen Informationen hat das RKD zusammengestellt, siehe https://rkd.nl/nl/home/artists/79614 (31.10.2018).

459 Haupt/Wied 2010, 237. Die Angaben machen deutlich, dass es sich bei der Bezahlung im Februar nur um die der Vorlagenzeichnung zum Stich handeln kann. Dies bedeutet, dass die Annahme, dass der hier besprochene Stich auf ein von Otto van Veen gemaltes Porträtbildnis des Erzherzogs zurückgeht, unwahrscheinlich ist. Dies wird im Online-Katalog des Getty Research Institute (ID 2661-026) vermutet. Grundlage dafür ist der Aufsatz zu Otto van Veen und Ernst von Österreich von Albert van de Put (van de Put 1920). Darin vergleicht van de Put den Stich mit einer Miniatur aus der Sammlung des „Rev. E. O. de la Hey, of North Cerney, Cirencester“, welche Erzherzog Ernst zeigt und sehr wahrscheinlich von van Veen angefertigt wurde. Van de Put kam zu dieser Annahme, da er mit der französischen Übersetzung des Kassabuchs arbeitete (Coremans 1847), welche die Zahlung an van Veen, nicht aber den Zweck des *disegno* wiedergibt. So kann davon ausgegangen werden, dass das hier besprochene Porträt immer nur als Stich geplant war und es nie eine gemalte Version gab. Für die Miniatur in der de la Hey-Sammlung kommt jedoch ein anderer Auftrag Ernsts an van Veen in Frage, welcher am 26. Januar 1595 die Zahlung von 82 Florin für drei Porträts („dreyer conterfect“) erhalten hat (Haupt/Wied 2010, 237).

460 Haupt/Wied 2010, 226.

461 Eine detaillierte Beschreibung des Stichs und eine Übersetzung aller lateinischen Texte liegt vor unter http://portraits.hab.de/werk/24919 (31.10.2018), siehe ebenfalls Müller Hofstede 1959, 130–131.

teristischen Schnauz- und Vollbart trägt einen verzierten Paradeharnisch ohne Armansätze, eine hoch aufgestellte Halskrause aus Spitze und die Collane des Ordens vom Goldenen Vlies. Das ihn umgebende Oval trägt die Inschrift *ERNESTVS D. G. ARCHIDVX AVSTRIÆ, DVX BURGUNDIÆ, COMES TIROLIS ET BELGICARUM PROVINCIARUM GVBERNATOR*. Der Porträtierte wird folglich als österreichischer Erzherzog, Herzog von Burgund, Fürst von Tirol und – abschließend – als Statthalter der Niederlande präsentiert.[462] Das Bild des Habsburgers ist in eine detailreich gestaltete Ädikula eingestellt, die seitlich von zwei unterschiedlich gestalteten Hermenpilastern flankiert wird: Links erscheint der muskulöse und bärtige Herkules, welcher mit einem Löwenfell bekleidet ist. Seine linke Hand ruht auf dem Kopf, die rechte hält eine Schnur, an der sechs Lorbeerkränze, fünf verschiedene Kronen und drei Zepter angebracht sind, die sich in Richtung des Porträtovals aufreihen. Die Wahl des Herkules geht offenbar „aus der burgundisch-höfischen Tradition"[463] hervor, der sich bereits Karl V. bediente, und scheint somit vor allem dynastisch geprägt zu sein; der mit der Figur des Herkules verbundene Moment der *labor* wird unten ebenfalls noch zu besprechen sein.[464]

In Form und Ausdruck korrespondierend, erscheint rechts die Figur der unbekleideten *Natura* (*Diana Ephesa*) mit sechs Brüsten.[465] Sie hält ein Bündel aus Schnüren, an denen Porträtmünzen aufgereiht sind. Es scheint bewusst an einen Stammbaum zu erinnern, sind es doch zuoberst zwei Münzen mit den Konterfeis zweier Kaiser oder Könige, von denen aus sich zwei Gruppen ausbilden. Dass sich Ernst als Vertreter einer dynastischen Linie eines Adelsgeschlechts – gemeint sind hier natürlich die Habsburger – verstanden wissen wollte, unterstreichen indes auf der linken Seite des Ovals die von Herkules gehaltenen Kränze, Kronen und Zepter, die als Insignien der antiken und zeitgenössischen Kaiser- und Königswürden erscheinen; nicht zuletzt sind es die rudolfinische Kaiserkrone und der österreichische Erzherzogshut, welche direkt an das Porträtoval grenzen und Ernsts Rolle als

462 Die Form des Porträtovals mit umlaufender Inschrift findet sich zum Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts immer wieder, siehe Ausst.-Kat. Essen 1988, 99–110.

463 De Jonge 1989–1990, 268.

464 Van Veen übernimmt diese Herkulesfigur in ihrer Physiognomie und Körperform in seinen *Emblemata Horatiana* (1607) für das 83. von seinen 103 Emblemen mit dem Titel „Post mortem cessat invidia" („Der Neid höret nicht auf als mit dem Tod"), welches Herkules über der Hydra stehend neben der Figur des Todes auf der *Invida* zeigt, siehe van Veen 1684, 166–167, digitalisiert unter https://archive.org/details/othonisvaeniemblooveen (5.11.2018), dort auch die hier übernommenen Zitate; siehe zu dieser Ausgabe Ludwig 2013. Das *Emblem Project Utrecht* listet dieses Emblem unter http://emblems.let.uu.nl/va1612083.html (5.11.2018).

465 Siehe zur Genese der vielbrüstigen und damit alle Lebewesen nährenden *Diana Ephesa* als Personifikation der *Natura* Kemp 1973, 25–29.

Erzherzog und seine Zugehörigkeit zur Kaiserfamilie – und die damit verbundene Wählbarkeit zum Kaiser – hervorheben.

An den Basen der beiden Hermenpilaster sind Impresen angebracht, deren Kartuschen die ovale Form des Medaillons wiederholen. Links ist die von Herkules erschlagene Hydra – auf ihrem leblosen Körper ruht seine Keule – abgebildet und darunter das Motto „Hercules sic monstra manu" („Mit herkulischer Hand <erlege ich> so die Ungeheuer"[466]). Im Kontext der Auftragsvergabe dieses Stichs im Nachgang der Brüsseler *Blijde Inkomst* scheint dieses erschlagene Monster mit der visuellen Programmatik des Einzugs zu korrespondieren. Dort war an der Vorderseite des zweiten Triumphbogens (Abb. B-15) die Szene gezeigt worden, in welcher ein Monster als Symbol der Zwietracht (*Discordia*) von Erzherzog Ernst getötet werden musste. Im van Veen-Stich erscheint dieses Monster nun bereits erschlagen, so dass der an den Erzherzog gerichtete Auftrag bereits ausgeführt zu sein scheint. In der rechten Imprese sind vier unbekleidete Figuren gezeigt. Zu sehen sind im Zentrum Jupiter mit dem Adler, links Apoll mit der Leier und rechts Venus mit Cupido. Über ihnen ist der Ausschnitt eines Zodiakus mit den Symbolen für die aufeinander folgenden Sternzeichen Krebs (♋, links) und Löwe (♌, rechts) angebracht. Die Wahl dieses Segments wird verständlich durch das Motto „Nascendo meruit decus" („Durch seine Geburt verdiente er sich Ehre"[467]). So mag hier auf die Geburt des Erzherzogs verwiesen werden und auf die sich dadurch ergebende Zuordnung in den Ablauf der Tierkreiszeichen und ihrer Planetengötter.[468] Nach heutigem astrologischem Verständnis ist der Erzherzog am 15. Juni 1553 im Tierkreiszeichen Zwillinge geboren worden, doch im 16. Jahrhundert verstand man den gesamten Juni als Monat des Krebses, welcher daher auch hier im Zodiakussegment der Imprese abgebildet ist.

Wie Aby Warburg in seinem Aufsatz zu den Tierkreiszeichenfresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara exemplarisch aufgezeigt hat, wurden die Monate antiken Göttern zugeordnet; eine Tradition, die unter dem Begriff der „Planetenkinder" in ganz Europa bekannt war und somit auch Otto van Veen geläufig gewesen sein musste.[469] So ist in Ferrara dem Krebs der Gott Merkur zugeordnet. Damit ergibt sich die Frage, wieso auf der van Veen-Imprese nicht Merkur, sondern Apoll erscheint; dieses lässt sich jedoch über eine Neuzuordnung aufgrund von Attributen erklären:

466 http://portraits.hab.de/werk/24919 (5.11.2018).

467 Ebd. Für beide Motti der Embleme findet die Datenbank aus Wolfenbüttel keine weitere Verwendung; eine erweiterte Recherche hat ebenfalls keinen vergleichbaren Gebrauch aufzeigen können, so dass davon ausgegangen werden kann, dass diese spezifisch von Otto van Veen für diesen Stich erdacht wurden. Zur Emblematik van Veens siehe Buschhoff 2004 (Liebesemblematik) und Ludwig 2013 (*Emblemata Horatiana*).

468 Siehe dazu Warburg 1922.

469 Vgl. u. a. Blume 2000.

So wird Merkur in Ferrara mit einer Leier, als deren Erfinder er galt, präsentiert. Apoll wiederum wird als Spieler der Leier mit dieser häufig dargestellt, so dass durch diese doppelte Attribuierung innerhalb der Planetengötter eine Umdeutung von Merkur zu Apoll stattgefunden haben kann, auf die van Veen hier zu rekurrieren scheint. Jupiter wird – so Warburg im Bezug auf Ferrara – auf Grundlage eines von Markus Manilius im 1. Jahrhundert n. Chr. abgefassten „Sterngedichts", welches zu Beginn des 15. Jahrhunderts wiederentdeckt worden war, dem Monat Juli und dem Tierkreiszeichen des Löwen zugeteilt. Folgerichtig wird in der Imprese der korrekte und korrespondierende Gott zum gezeigten Sternzeichen aufgerufen.[470] Lediglich die Wahl der Venus bleibt unklar, regierte sie doch den Monat April. Warburg verweist jedoch darauf, dass „nach Manilius […] der Monat [Juli] dem Götterpaar Jupiter-Kybele [zugeordnet wird]."[471] Möglich scheint folglich, dass Venus für die bei Manilius aufgerufene Muttergöttin Kybele steht, welche in Ferrara gemeinsam mit Jupiter auf dem Planetenwagen gezeigt wird.

Zwei der drei Götter waren auch beim Triumpheinzug in Brüssel zu sehen gewesen. So war es Apoll, der Ernst und der Prozessionsgruppe auf dem ersten *tableau vivant* (Abb. B-9) erschienen war und auf dem Musenberg sitzend dessen Ankunft als Retter der *Belgica* besang. Nach dem Überqueren der Grand-Place war es dann auf dem zweiten Aufbau Venus, die ihren Gatten Vulkan darum bat, den goldenen Pfeil der Liebe neu zu schmieden, so dass sich die ersehnte Ehe zwischen Ernst und Isabella von Spanien positiv gestalte (Abb. B-19). Mit Jupiter, dem Göttervater und damit Vorsteher aller Götter, wurde im Stich eine Figur aufgerufen, die zwar im Einzugsfest nicht erschienen war, jedoch in der Bildpropaganda der Habsburger genutzt wurde, um die eigenen göttlich-imperialen Machtansprüche zu visualisieren – wie es beispielsweise mit dem jovischen Adler zu den Füßen Rudolfs II. auf der letzten Bühne des Einzugs geschehen war (Abb. B-21).[472] Der Verweis auf den Zodiakus und die Planetengötter – und der damit verbundene Glaube an den Einfluss der Himmelskörper auf das Schicksal der Menschen – war zudem ein am Hofe Rudolfs II. immer wiederkehrendes Thema. Die Berufung Tycho Brahes (1546–1601) und Johannes Keplers (1571–1630) nach Prag oder Rudolfs Horoskop, das in den 1560er Jahren von Nostradamus (1503–1566) aufgesetzt worden war, zeugen eindrücklich

470 „Iupiter et cum matre deum regis ipse leonem", Warburg 1922, 185.

471 Ebd., 187.

472 Das Heranziehen der mythologischen Figur des Jupiters findet sich auch in den habsburgischen Festen des 16. Jahrhunderts. So zum Beispiel in einem Maskenzug Erzherzog Ferdinands II. von Tirol 1580, siehe Kovács 1986, 65 und Sandbichler 2005d. Die Dopplung des jovischen Adlers mit dem Habsburger Reichsadler spielte in diesem Zusammenhang natürlich eine wichtige Rolle.

davon.[473] Dass nun der Bruder Rudolfs bei der ersten wichtigen Auftragsarbeit in den Niederlanden ebenso die Planeten und die ihnen zugeordneten Götter aufrief, erscheint schlüssig.[474]

Da die Rettung der Niederlande mit militärischen Mitteln zu geschehen habe, was während des Brüsseler Einzugs an der Schmiede des Vulkan explizit thematisiert worden war, wurden – wohl diesem Motiv folgend – über den Hermen Spolien eingesetzt. Diese präsentieren links Kleidung, Waffen und Kopfbedeckung eines Türken – erkennbar am Turban – und links eines Ungarn – hier durch eine Husarenkappe aufgerufen. Grund für die Darstellung wird Ernsts Einsatz im neu entfachten Krieg gegen die Osmanen in Ungarn gewesen sein, wo der Erzherzog bis zu seiner Berufung nach Brüssel als Kommandeur der kaiserlichen Armee gedient hatte. Mit der Schlacht von Sissek war ihm dort zu Beginn der Auseinandersetzungen ein wichtiger Sieg für die Habsburger gelungen, was seine Stellung als erfolgreicher Kriegsheld in den Jahren 1593/94 gefestigt hatte.[475] Die unter dem Porträtmedaillon angebrachte Inschrift nimmt dieses Thema auf. So liest man dort in den letzten beiden Zeilen: „Was heißt er dich wohl, Niederland [*Belgica*], für deine Lage erhoffen? Schau auf die auf Ungarns Boden errungenen Trophäen!“[476]. Der Erzherzog, der diesen Text in Auftrag gab, präsentierte sich darin folglich als siegreicher Kriegsführer und nahm damit Bezug auf den Konflikt zwischen den südlichen und nördlichen niederländischen Provinzen. Der Text verspricht, dass Ernst in den Niederlanden ebenso siegreich sein werde wie in Ungarn und zeigt auf, dass der neue Statthalter den im Brüsseler Einzug prominent

473 Siehe dazu umfassend Marshall 2006, 150–184. Zu Nostradamus’ Horoskop siehe Wilson 2003, 208–218.

474 Auch werden so die von Jupiter zusammengeführten Figuren Apoll und Venus, welche er an den Schultern fasst, zu einem Moment der Eheschließung transformiert und die ‚Rettung der Niederlande‘ gemeinsam mit der Heirat der Cousine zu einem wichtigen Motiv. Da eine Untersuchung der Kunstpatronage des Erzherzogs in Wien und Graz zwischen 1572 und 1593 fehlt, ist es unmöglich, festzustellen, ob Ernst hier zum ersten oder zum wiederholten Mal bewusst auf diese Form der mythologischen Propaganda zurückgriff.

475 Die wichtige Rolle dieses Ungarnfeldzugs wird deutlich durch eine Lobschrift Maximilian Vignacurtius’ auf die Ankunft Erzherzog Ernsts in Brüssel, die er 1594 bei Johannes Mommaert, dem Verleger des Festbuchs, herausgab. Darin schildert er zu Beginn dieses zwölf Seiten umfassenden Büchleins einen Dialog zwischen *Austrius* (Österreich) und *Pannonius* (Ungarn), in dem sich beide über die glückliche Fügung austauschen, dass nun Belgien durch den Erzherzog gerettet werde, wie es zuvor in Ungarn geschehen war (*Ode qua aduentum Serenissimi Principis Ernest Austriaci Archiducis Austriæ Belgicæ gratulantur Pannonius et Austrius, caussarum prenuntij*). Das eher seltene Büchlein ist u. a. in der Königlichen Bibliothek von Belgien unter der Signatur IV 43.057 A verfügbar.

476 „Quid iubeat sperare tuis, o Belgica, rebus? | Aspice Pannonio parta trophaea solo“; vollständige Übersetzung verfügbar via http://portraits.hab.de/werk/24919 (6.11.2018).

präsentierten Auftrag, der Retter der *Belgica* zu sein, vernommen und verstanden hatte.

Mittig über dem Porträt des Erzherzogs erhebt sich dann ein mächtiger Adler, der sich am Gesims festkrallt und ein Blitzbündel hält, das ihn zum Jupiter-Adler werden lässt und so einen Bezug zur Götterimprese herstellt. In seinem nach rechts gewandten Schnabel trägt er einen Ölzweig und verbindet damit antike wie biblische Bildvorstellungen dieses Symbols des Friedens und der frohen Botschaft. Die Bildinschrift bezieht sich in ihren ersten vier Zeilen direkt darauf: „Der Vogel (Adler) trägt den Blitz und den Frieden (Ölzweig), auf welches Gottes Geheiß? Es sind das Ehrenzeichen und die Waffen des Führers des Hauses Österreich, der – der Ruhm des kaiserlichen Stammes – durch sein Heldentum das Wüten unterdrücken oder der Stifter eines heiligen Bundes sein wird“[477]. Dieser Passus ist als Versprechen des Erzherzogs zu verstehen, in den Niederlanden ebenso erfolgreich zu sein wie in Ungarn und somit den ersehnten Frieden zu stiften. In Kombination mit den Figuren des Herkules und der erschlagenen Hydra verweist der Stich in seinen allegorischen Bildelementen auf *labor*, die Arbeit, die hinter diesem Unterfangen steht und geleistet werden muss. Warum Ernst derjenige ist, der dieses vermag, zeigen die Figuren der *Natura* mit den Münzporträts und die Imprese mit den drei Göttern: Durch seine dynastische Abkunft aus der Familie der Habsburger und damit Träger all ihrer Tugenden ist Ernst von Österreich im Besonderen fähig, Stifter dieses „neuen heiligen Bundes“ zu werden.

Die von den Brüdern van Veen hier eingesetzte Formensprache für die Präsentation des erzherzoglichen Porträts ist nicht erst für dieses Blatt konzipiert worden, sondern erscheint als Synthese früherer Werke beider Künstler, auf die nachfolgend eingegangen wird. Die Konzeption des architektonischen Rahmens scheint von Gijsbert van Veen zu stammen, der 1589 während eines Aufenthalts in Venedig einen Porträtstich Giambolognas mit identischem Aufbau (Abb. 31) angefertigt hatte. Ob Gijsbert den Bildaufbau, bestehend aus Oval, Ädikula und Hermenfiguren, selbst entwickelte oder sich an der Arbeit eines anderen Künstlers orientierte, kann nicht geklärt werden. Die gestalterische Nähe beider Porträtbildnisse ist jedoch offensichtlich. Die erste belegbare Zusammenarbeit der beiden Brüder nach Gijsberts Rückkehr aus Italien war ein Porträt des Alessandro Farnese (Abb. 32), welches im Auftrag Ernsts von Bayern geschaffen wurde. Hier zeigt sich erneut ein vergleichbarer Bildaufbau: Das Porträtoval erscheint auf einem architektonischen Unterbau und vor einem dunklen

477 „Fulmen auis pacemq(ue) gerit, quo numine? gentis | Austriacae, magni munus et arma ducis. | Caesareae qui stirpis honos, virtute furores | Comprimet, aut sancti foederis auctor erit“; vollständige Übersetzung verfügbar via http://portraits.hab.de/werk/24919 (6.11.2018).



31. Gijsbert van Veen (Stecher und mögliche Vorlage), Porträt des Giambologna, 1589, Kupferstich, 29 x 22,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-15.715. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.

Hintergrund. Man erkennt darin den Prinzen von Parma, der 1585 mit Brüssel und Antwerpen die wichtigsten Städte der südlichen Niederlande für die spanische Krone zurückerobert hatte. Er ist, ebenso wie später Ernst, mit Brustharnisch ohne Armansätze und mit der großen Collane des Ordens vom Goldenen Vlies dargestellt. Nicht zufällig scheint die Base an einen Wannensarkophag zu erinnern, der als Hinweis auf Farneses Tod zu verstehen ist. Er sollte posthum in diesem Druck als Beschützer und Verteidiger des katholischen Glaubens gefeiert werden, was sicherlich im Sinne des Auftraggebers, Ernst von Bayern, Bischof von Lüttich und Kölner Kurfürst, war.[478]

Auf den Einfluss Otto van Veens scheint der Aufbau der Ädikula und vor allem ihrer Dekoration zurückzugehen. Der Künstler hatte in den 1590er Jahren das wohl verlorene Gemälde „Die Tugend Philipps II." geschaffen.[479] Die dort an einer imaginierten Wand angebrachte Ädikula weist bereits wichtige Elemente des Stichs von 1594 auf. Hier wie dort sind Hermenfiguren als Stützen eingesetzt, an der Base

478 Unterstrichen wird dieses von der an Epitaphien erinnernden Figurendekoration um das Porträtmedaillon, den beiden in Festons gezeigten Schlachtenszenen links und rechts oberhalb des Aufbaus und dem hinter Farnese angebrachten Sternenhimmel.

479 Die einzige Abbildung findet sich bei Müller Hofstede 1959, 160–161.



32. Otto van Veen (Vorlage) und Gijsbert van Veen (Stecher), Porträt des Alessandro Farnese, um 1592, Kupferstich, 44,4 x 34 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-1909-4567. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.

befindet sich eine Inschriftentafel und der Giebel wird von Figuren bekrönt. Der Zweck des Porträts des Erzherzogs lag jedoch nicht allein in der Annäherung an Darstellungen des königlichen Onkels Philipp, sondern ist unter Umständen deutlich enger mit der Produktion des Brüsseler Festbuchs verknüpft.

Ein Blick auf das Titelkupfer dieser Publikation (Abb. B-1) lässt auf den ersten Blick erkennen, dass Grundformen – Ädikula, Porträt, bekrönender Adler, Impresen – identisch sind. Folglich ist zu diskutieren, ob das gestochene Porträt des Erzherzogs als ein von ihm in Auftrag gegebener Vorschlag für das Frontispiz des Brüsseler Festbuchs verstanden werden kann. Dafür sprechen im Besonderen die außergewöhnlichen szenischen Bilder der Impresen in den Säulenbasen, die in beiden Werken zu finden sind (Abb. 33).[480] Links sehen wir erneut die erschlagene Hydra mit der Keule und rechts die Gruppe mit Jupiter zwischen Apoll und Venus, nun jedoch in einer geänderten Reihenfolge: Hier stehen Venus links und Apoll rechts vom Götter-

480 Weil man bei der Übernahme der Impresen aus dem van Veen-Stich für das Brüsseler Festbuch das Bildfeld von einem Oval zu einem Rechteck änderte, wodurch das Motto entfällt, ist hier technisch nicht mehr von einer Imprese zu sprechen. Zum Gebrauch von Emblemen im Kontext niederländischer Triumpheinzüge, siehe Cholcman 2015.



33. Details aus Abb. B-1 und Abb. 30, Gegenüberstellung der Säulenbasen.

vater. Ein Zodiakussegment erscheint nicht. Diese gezeigte Reihenfolge der Götter negiert somit die Präsentation unter dem Zodiakus, so dass die Triade nicht mehr im Zusammenhang der „Planetenkinder" zu werten ist. Diese gespiegelte und damit an Sinnzusammenhang verlierende Szene scheint dafür zu sprechen, dass es sich um eine zeichnerische Übernahme vom van Veen-Stich handelt, die bewusst auf diese Details verzichtete.

Im Auszugsgeschoss oberhalb der Textkartusche mit dem Buchtitel erscheint dann ähnlich wie im van Veen-Stich ein Porträtoval. Der im Frontispiz abgebildete Erzherzog ist nach links gewandt und hat eine andere Gewandung, da er zu seinem Prunkharnisch nun auch Armansätze trägt, so dass er wesentlich wehrhafter und militärischer auftritt. Ferner wurde die Halskrause aus Spitze durch eine Mühlsteinkrause ersetzt und die Ordenscollane durch ihre weniger offizielle Form ausgetauscht, bei der die Vliesanhänger an einem Band aufgezogen wurden. Die Darstellung des Erzherzogs ist hier als ‚belgischer' zu beschreiben, da auch Alessandro Farnese als Statthalter der Niederlande in identischer Gewandung dargestellt wurde.[481] Die das Ernst-Porträt umlaufende Inschrift erscheint im Frontispiz ebenfalls im Ovalrand, nun unten links anstatt oben rechts beginnend. Für das Festbuchfrontispiz kam neu hinzu, dass neben dem Porträt geflügelte Figuren erscheinen, die den Statthalter mit

481 So zum Beispiel auf einem Porträt im Besitz des britischen National Trust (Standort: Knole), siehe http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/129793 (6.11.2018).

Lorbeerkränzen bekrönen. Erneut ist die Nähe zum Stich der van Veen-Brüder vorhanden, auch wenn das Porträtoval hier aus dem Zentrum des Blattes hinausgerückt wurde und oberhalb der Textkartusche erscheint. Die neue Gestaltung der Kleidung lässt zudem die Frage nach einer Ausrichtung der Person auf einen militärischen Einsatz aufkommen.

Die große Nähe in den Details zwischen dem Blatt der van Veen-Brüder und dem ausgeführten Festbuchfrontispiz führt zu der Annahme, dass beide Stiche in einem Austausch gestanden haben. Aufgrund der neuen Anordnung der Götter in der Imprese und ihrer Verkleinerung in rechteckige Felder ist davon auszugehen, dass das van Veen-Blatt zuerst ausgeführt wurde und bei der Gestaltung des Frontispizes bereits vorlag. Die Beschäftigung mit beiden Blättern hat zu der im Folgenden dargelegten Annahme geführt, dass der Auftrag an die Gebrüder van Veen als Vorschlag des Erzherzogs für die Gestaltung des Titelkupfers zu werten ist. Dies kann als Versuch verstanden werden, die Gestaltung der Publikation zu beeinflussen, wodurch die ansonsten allein von der Stadt organisierte und bezahlte Erinnerungsschrift in ein habsburgisches Objekt transformiert werden sollte. Zwar wurde der Stich der Brüder van Veen nicht einfach übernommen, doch zeigt sich, dass der Erzherzog mit den Bildern der Säulenbasen und dem Porträtoval erfolgreich auf das finale Frontispiz eingewirkt hatte. Durch die wohl gleichzeitige Veröffentlichung von Buch und Stich wird die Nähe der beiden aufgrund der Impresen als ‚Erkennungsmerkmale' deutlich. Titelblatt und Porträtstich verbinden sich so zu einer sinnstiftenden Einheit und stellen direkte Bezüge zwischen dem Einzug und der Person des neuen Statthalters her. So konnte der Erzherzog das Blatt mit seinem Porträt, den allegorischen Figuren und Impresen zur öffentlichen Präsentation seiner Tugenden, seines nahenden Erfolgs und folglich der Mehrung des Ruhms seiner Dynastie nutzen – einer Dynastie, der bereits in den Aufbauten der *Blijde Inkomst* in Brüssel vollumfänglich durch die Stadt gehuldigt worden war.

Die Wirkkraft des autonomen van Veen-Stiches ist jedoch auch außerhalb Brüssels nachvollziehbar, was ein Blick auf den Kaiserhof in Prag bzw. Wien deutlich macht. 1603 fertigte der Antwerpener Stecher Aegidius Sadeler (1570–1629) nach einer Vorlage Hans von Aachens (1552–1615) einen Porträtstich von Kaiser Rudolf II., der in seinem Bildaufbau auf das Ernst-Porträt zurückgreift (Abb. 34).[482] Das Blatt zeigt den Auftraggeber in einem von einer Inschrift umgebenen Porträtmedaillon. Die Darstellung Rudolfs ähnelt der Ernsts in hohem Maße: Beide Männer wenden sich nach rechts, sind im Prunkharnisch – im Falle Rudolfs mit den dazugehörigen

482 Siehe Larsson 1997, 127–128.



34. Aegidius Sadeler (Stecher) nach Hans van Aachen,
Porträt Kaiser Rudolfs II. in rahmender Architektur mit Allegorien, 1603, Kupferstich, 33,5 x 25 cm, New York, NY, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 51.501.6469.
Image © The Metropolitan Museum of Art, New York, NY.

Armansätzen – dargestellt und richten ihren Blick am Betrachtenden vorbei. Der Kaiser wird umfangen von einer rahmenden Ädikula, allegorischen Figuren und weiteren Dekorationen. Anders als im Stich von 1594 treten bei Sadeler und van Aachen an den Seiten keine Hermenpilaster auf, an ihre Stelle sind Ganzkörperfiguren, links *Victoria* und rechts *Diligentia*, getreten.[483] Der bei Ernst noch zentrale Adler ist an die rechte Seite verschoben worden, um über dem Porträt Platz für die sitzende Figur der *Pax Augusta* zu machen. Links wird diese begleitet von der Figur des fischschwänzigen Steinbocks, welchen Rudolf als sein Sternzeichen adaptierte, da es dasjenige des ersten römischen Kaisers Augustus (63 v. Chr.–14 n. Chr.) war. Die Inschriftentafel in der Base wurde durch eine szenische Darstellung der göttlichen – symbolisiert durch Jupiterblitze – Niederschlagung von Feinden ersetzt; die Inschrift findet sich

483 Ich folge hier der Benennung des Wiener Katalogs von 1988 (Ausst.-Kat. Wien 1988, 198–199). In der Beschreibung des Metropolitan Museum of Art wird *Victoria* als Hermathena und *Diligentia* als Personifikation der Zeit identifiziert, siehe http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/51.501.6469 (6.11.2018). Larsson benennt die rechte Figur als *Bellona* (Larsson 1997, 127). Zuletzt zeigt diese immer wieder neue Identifikation der Figuren ihre Deutungspluralität, die durch uneindeutige ikonographische Elemente wohl von Hans von Aachen und Sadeler beabsichtigt war.



35. Aegidius Sadeler (Stecher), Porträt Kaiser Matthias' in rahmender Architektur mit Allegorien, 1614, Kupferstich, 67,1 x 41,6 cm, New York, NY, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 49.95.2291. Image © The Metropolitan Museum of Art, New York, NY.

nun unterhalb des Bildfeldes.[484] Die Impresen sind zu Gunsten der Positionierung gefangener Türken aufgegeben worden, die die Säulenbasen verdecken.

Dieses Beispiel der Übernahme von Elementen des Porträtstichs der Gebrüder van Veen am rudolfinischen Hof zeigt, dass der Stich in Böhmen verfügbar war und in der Sammlung Rudolfs als Memento an seinen Bruder aufbewahrt wurde.[485] Gleichzeitig mögen Elemente des van Veen-Stichs zur bewussten Erinnerung an den verstorbenen Bruder übernommen worden sein, welcher in den 1590er Jahren die kaiserlichen Truppen in den neu entfachten Krieg gegen die Türken geführt hatte. Der Blick auf die vor der Ädikula liegenden Gefangenen lässt dies deutlich werden, da erneut Bezug genommen wurde auf den erfolgreichen Kampf gegen die Türken in Ungarn. Die geschlagenen Türken erscheinen daher als Gefangene auf dem Boden vor dem Kaiser. Der Stich diente somit wohl der Mehrung des Ruhms des siegreichen Kaisers, „als der Machtkampf zwischen Rudolf und seinem Bruder Erzherzog Matthias

484 Siehe Ausst.-Kat. Wien 1988, 198–199 (Kat. Nr. 676) und http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/51.501.6469 (6.11.2018).

485 In Anlehnung an den Porträtstich des Kaisers schuf Sadeler noch eine weitere Zahl von erhaltenen Porträtstichen gleichen Aufbaus, siehe Ausst.-Kat. Essen 1988, 109–110.

sich zuzuspitzen begann“[486] und Kritik an Rudolfs Politik hörbar wurde. Matthias selbst übernahm diese Bildsprache dann ebenfalls, als er 1614 von Sadeler einen Kupferstich (Abb. 35) anfertigen ließ, der wie in einem *horror vacui* nun die gesamte Fläche der Ädikula auszufüllen versuchte.[487]

Es zeigt sich – auch durch die Übernahme am Kaiserhof – die Vorbildfunktion der Bilderfindung der Gebrüder van Veen für die Repräsentation der Habsburger. Die Darstellungsform, die Porträt, architektonische Rahmung, allegorisches Beiwerk und Impresen vereint, ermöglichte eine umfangreiche Repräsentation der eigenen Person, des Amtes und den mit beiden verbundenen Tugenden. Wie Erzherzog Ernst für die Hervorhebung seiner Tugenden als Statthalter, Habsburger Prinz, Retter der *Belgica* und Beschützer des katholischen Glaubens neben diesem Kupferstich seine prachtvoll und repräsentativ eingerichteten Räume des Brüsseler Palasts und die darin befindlichen Artefakte einsetzte, zeigt das nachfolgende Kapitel.

4.2. Die erzherzogliche Sammlung

Anhand der erzherzoglichen Sammlung in Brüssel wird nachfolgend die Verflechtung zwischen der politischen Zeremonie der *Blijde Inkomst* und der fürstlichen Repräsentation des Erzherzogs beleuchtet und überprüft, in welchen Bereichen diese Feste die Sammlungsstrategie Ernsts von Österreich transformierten. Für die intensive Beschäftigung mit der erzherzoglichen Sammlung wurde davon ausgegangen, dass „interest in objects, the circulation of goods, and the transfer of knowledge“[488] aufs Engste miteinander verbunden waren.[489] Für die erzherzogliche Sammlung, für die laut früheren Aussagen allein „zufällig gekauft“[490] wurde, soll so eine umfassende und neue Bearbeitung möglich gemacht werden. Das dem Kapitel zugrunde liegende Nachlassinventar wird somit nicht allein auf die Existenz der Objekte hin befragt, sondern auch nach deren *agency* und spezifischem Gebrauch innerhalb der Sammlung. Das neue Interesse an Objekten, das durch den *material turn* in der Kunstgeschichte gefestigt wurde, hat dabei eine stetig anwachsende Forschungsliteratur hervorgebracht, auf die im Verlauf dieser Untersuchung punk-

486 Ebd., 128. Siehe zum Habsburger Bruderzwist Rill 1999.
487 Ein Digitalisat sowie eine Bearbeitung des Stichs finden sich unter https://www.metmuseum.org/art/collection/search/403763 (6.11.2018).
488 Burghartz/Burkart/Göttler 2016b, 9.
489 Siehe zum *material turn* u. a. die Beiträge in Bennett/Joyce 2010 oder Appadurai 2012.
490 Haupt/Wied 2010, 159.

tuell eingegangen wird. In dieser neueren Forschungsliteratur wurden Objekte etwa als „,indicators' and ‚catalysts' of changing epistemic, affective, and aesthetic practices“[491] oder „silent messengers“[492] verstanden und ihrer Bedeutung als „agents and mediators“[493] Rechnung getragen. Grundlegend ist auch das von Andreas Reckwitz nach Bruno Latour erweiterte Konzept der „Interobjektivität“[494], das konstatiert, dass Objekten eine ebenso zentrale Rolle in der Ausbildung sozialer Praktiken zuteil wurde wie menschlichen Interaktionen.[495] Eine bewusste Objektpräsentation – Reckwitz spricht von spezifischem Gebrauch – konnte die Wahrnehmungs- und Verständnisdimensionen einzelner Sammlungsstücke gezielt transformieren, um so ein komplexes und immer wieder neu definierbares soziales Abbild der *persona* des bzw. der Sammelnden zu erzeugen.

Es wird zu zeigen sein, dass die in den Einzügen vorgebrachten, komplexen aber dennoch eindeutigen Wünsche und Hoffnungen den neuen Statthalter dazu animiert haben, in seinen Räumlichkeiten im Brüsseler Coudenberg-Palast einen ‚Mikrokosmos' zu erzeugen, der mit den Thematiken der Triumpheinzüge aufs Engste verflochten war.[496] Diese umfassen seine dynastische und imperiale Abkunft, seine ihm zugewiesene Rolle als Retter der *Belgica* und des Förderers von Kunst und Wissenschaft sowie des internationalen Handels. Grundlage für diese Herangehensweise bildet unter anderem Ted Schatzkis Feststellung, dass gesammelte Artefakte erst durch ihr Arrangement ‚funktionierten' und variable Bedeutungen zu erzeugen vermochten.[497] Diese spezifische Anordnung und Aufteilung von Objekten in ‚Sektoren des Wissens'[498] führte zur gegenseitigen Bereicherung und Transformation

491 Burghartz/Burkart/Göttler 2016b, 2–3.

492 Dupré/Lüthy 2011.

493 Gerritsen/Riello 2015, 3.

494 Latour 2001, Reckwitz 2012, 37.

495 Siehe ebd.

496 Zum Begriff des Mikrokosmos' im Rahmen der Untersuchungen vormoderner Sammlungen siehe u. a. Grote 1994, Robertson/Meadow 2000 und Meadow/Robertson 2014, 35. Dorothea Diemer argumentierte gegensätzlich. Sie kann am Beispiel der Sammlung Albrechts V. von Bayern keine Tendenzen der Abbildungen eines Mikrokosmos' durch den Kurator Samuel Quiccheberg feststellen, wodurch deutlich wird, dass diese Thematik nicht diskussionslos übernommen werden sollte, siehe Diemer et al. 2008, Bd. 3, x. Dies wurde u. a. bereits von Dagmar Eichberger für Margarate von Österreich und ihre Kunstpatronage und -sammlung in den Niederlanden erarbeitet, siehe Eichberger 2002.

497 Siehe Schatzki 2002, 20–25, Freist 2015, 17–18.

498 Hier wird auf die Einordnung des Antwerpener Autors Samuel Quiccheberg (1529–1567) Bezug genommen, der anhand der Münchener Kunstkammer, welche er für Albrecht V. kuratierte, Objekte in *Naturalia* und *Artificialia* einteilte (spätere Gruppierungen umfassten auch die Bereiche *Scientifica*, *Exotica*, *Ethnographica*, *Atiquitates* oder allgemeiner *Mirabilia*). Die Publikation erschien 1565 unter dem Titel *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi*. Siehe zur Münchener Kunst-

der Bedeutungsebenen des komplexen, für die Öffentlichkeit geschaffenen Bildes ihrer Besitzer und Besitzerinnen.[499] Gerade die leichte Mobilität der vielzähligen kleinen Objekte wie Ketten, Medaillen, Münzen oder Gefäße, die oft im Einzelnen nicht mehr rekonstruierbar ist, kann dazu gedient haben, Sammlungsstücke in immer wieder neue Sinnzusammenhänge einzuordnen. In diesem Kontext ist dann die Person des Fürsten oder der Fürstin in der Sammlung zu imaginieren: Das Sich-Umgeben mit verschiedenen Objekten, Möbeln, Tapisserien und Gewändern in jedem einzelnen Raum des fürstlichen Appartements diente dazu, das konstruierte Bild des Herrschenden an seine Gäste zu vermitteln. Dabei sollten Tugenden hervorgehoben und die Rolle des mächtigen, gerechten und durch Gottes Gnade regierenden Herrschers unterstrichen werden.[500]

Die Sammlung Erzherzog Ernsts wird somit vor dem Hintergrund der Konzepte von bewusst erzeugtem Mikrokosmos und der Betonung der *virtus* des Sammelnden untersucht. Anders als der kaiserliche Bruder Rudolf II. in Prag, der königliche Onkel Philipp II. in Madrid oder der fürstliche Onkel Erzherzog Ferdinand in Innsbruck besaß Ernst jedoch keine gesonderten und eigens ausgestatteten Räumlichkeiten für seine Sammlung. Wir haben es demzufolge mit keiner abgeschlossenen ‚Kunst- und Wunderkammer' zu tun; eine Tatsache, die in der Forschung zu einer negativen Bewertung der ernestinischen Sammlung geführt hat.[501] Die hier behandelten Sammlungsobjekte waren vielmehr in den Räumen auf- und ausgestellt, in denen sich der Erzherzog täglich aufhielt, das heißt in seinem Appartement im Coudenberg-Palast in Brüssel (Abb. 36).[502] Einblick in diese Räume und die gesammelten Objekte eröffnen uns zwei Quellen: das Nachlassinventar des Erzherzogs vom 17. Juli 1595 sowie das erzherzogliche *Kassabuch*.[503]

kammer Diemer et al. 2008 und speziell zu Quicchebergs theoretischem Ansatz Brakensiek 2008 und Meadow/Robertson 2014.

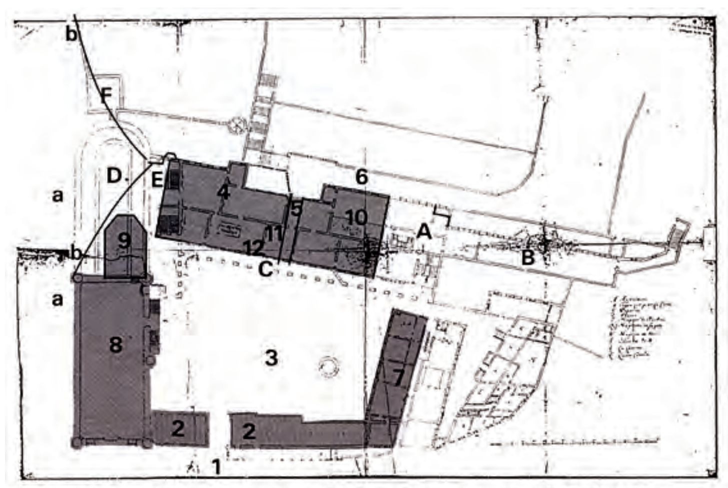
499 Siehe Valter 2004.

500 Vgl. hier die Beiträge in Bracken/Gáldy/Turpin 2011. Zum Abbild der Tugenden und des Göttlichen in Sammlungen siehe Filipczak 1987, vgl. aktuell auch Göttler/Ramakers/Woodall 2014b, 21–25. Ebenfalls können Sammlungen unter dem Begriff der „conspicuous consumption" untersucht werden, um so festzustellen, dass es bewusste Kaufvorgänge gab, um Objekte zu sammeln, die sich als ‚Muss' einer fürstlichen Sammlung etabliert hatten, siehe dazu Brewer/Porter 1993, darin besonders Burke 1993 sowie McCants 2007.

501 Lediglich die Gemäldegalerie in der Kaiser-Galerie scheint hier eine Ausnahme gebildet zu haben, da das Inventar den Eindruck vermittelt, dass diese Objekte außerhalb des Appartements gemeinsam ausgestellt waren. Siehe in diesem Kapitel den Abschnitt *Geschenkte Gemälde aus Antwerpen: Beginn eines lokalen Sammelns.*

502 Die Rekonstruktion der Raumfolge des Palasts ist Krista De Jonge gelungen, siehe De Jonge 1989–1990. Zum zerstörten Coudenberg-Palast erschien zuletzt Anagnostopoulos/Houssiau 2006.

503 Die hier genutzte Quelle des Inventars findet sich in Brüssel in den Algemeen Rijksarchief/Archives générales de Royaume unter den Papiers d'Etat et de l'Audience, Nr. 1196, T 098 (nachfolgend in



A. Schematisierter Plan der Coudenbergpalastes zu der Zeit der Herzöge von Burgund (nach ARA Hs. 1324)

1 *Bailles* oder Vorhof
2 Eingangsgebäude
3 Hof
4 Wohnflügel, erste Bauphase
5 Durchgang zum Park
6 Reitertreppe zum Park
7 Älterer Flügel, später Dienstgebäude
8 *Grand Sallon de la Cour* oder großer Saal Philipps des Guten
9 Kapelle der Herzogin Johanna von Brabant
10 Neuer Gebäudeteil Karls des Kühnen
11 (annähernd) Lage des Treppenturmes Karls des Kühnen
12 (annähernd) Lage des Eckturmes aus der ersten Bauphase
a Isabellastraße oder Ingelantstraße
b Stadtmauer

Veränderungen Karls V.
A Neuer Gebäudeteil der Königin von Ungarn
B Kaisergalerie
C Prunktreppe
D Kapelle
E Oratorium
F Sakristei

36. Plan der rekonstruierten Raumfolge des Obergeschosses des Coudenberg-Palasts in Brüssel, aus: De Jonge 1989–1990, 255. Image © Krista De Jonge, KU Leuven, 1989.

Das unpublizierte Inventar bildet dabei einen neuen Zugang, um die bisher kaum bis gar nicht beachtete Sammlung Ernsts von Österreich zu erschließen. Das *Kassabuch*, welches vom Privatsekretär Blasius Hütter geführt wurde und dessen erhaltener Teil die Jahre von 1589 bis zu Ernsts Tod im Frühjahr 1595 abdeckt,

Kurzform als Inventar 1595 aufgerufen). Es handelt sich dabei um Dokument 2 des Konvoluts, welches eine bereinigte und erweiterte Abschrift des Inventars vom 17. Juli 1595 darstellt. Die vollständige und korrekte Transkription der Quelle ist von M.A. Kathrin Kweseleit durchgeführt worden. Sie hat dabei sprachliche Vorgaben wie Wörter in Druckschrift übernommen, Groß- und Kleinschreibungen angepasst, Abkürzungen und Kürzel aufgelöst, fehlende oder nichtlesbare Stellen in Klammern sinnhaft ergänzt und ist in der Zeichensetzung der Quelle gefolgt. Für diese umfangreiche Bearbeitung aller Seiten danke ich ihr.

ermöglicht es darüber hinaus, für einen Teil der Objekte das Ankaufdatum bzw. die Kosten nachzuvollziehen.[504] Das *Kassabuch* wurde von Herbert Haupt und Alexander Wied 2010 in einer kommentierten Ausgabe publiziert.[505] Ihr Schwerpunkt liegt auf der Auswertung der darin befindlichen Angaben zu Personen, Dienstleistungen und gesammelten Gemälden. Ihre Erkenntnisse zu den Kunstwerken wurden dabei im Besonderen für die Provenienzforschung genutzt, da ein Großteil von Ernsts Gemälden bis heute in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien zu finden ist. Zu den berühmtesten Beispielen zählen Bilder Pieter Bruegels des Älteren (1525/30–1569), unter ihnen drei der *Monatsbilder*, *Die Kinderspiele* oder *Die Bauernhochzeit*, auf die am Ende dieses Kapitels genauer eingegangen wird. Wie bereits erwähnt, wurde das Nachlassinventar des Erzherzogs zum ersten Mal 1847 bearbeitet und daraus die Liste der Gemälde (fol. 31^r–32^v) publiziert. Bis jetzt bezog sich die Forschung immer nur auf diesen Auszug und hat die vollständige Sammlung nicht berücksichtigt. Wie erkenntnisreich die ganzheitliche Betrachtung der Objekte jedoch ist, wird im Folgenden gezeigt.[506]

Als Grundlage dieses Kapitels dient – im Gegensatz zur bisherigen Forschung – die Transkription des vollständigen Inventars.[507] Die auf Deutsch abgefasste Quelle

504 Es sind keine Lebensdaten für Hütter bekannt, der im *Kassabuch* als „Blasy Huetter“ (Haupt/Wied 2010, 161) erscheint. Sicher ist, dass er in Erzherzog Ernsts Diensten stand und in Brüssel Sebastian Westernacher, dem Direktor der Brüsseler Hofkanzlei, untergeordnet war. Diesem folgte er 1599 in dieser Position unter den Erzherzogen Albrecht und Isabella nach. Zwischen 1595 und 1599 war er Privatsekretär und Kammerdiener Albrechts, siehe De Maeyer 1955, 262. In den von Manfred Staudinger digital zur Verfügung gestellten *Documenta Rudolphina* zu Kaiser Rudolf II. erscheint Hütter in vier Quellen (http://documenta.rudolphina.org/Namen/Huetter_Blasius.xml, 7.11.2018). Vor allem der von Kaiser Rudolf II. ausgestellte Passbrief für Hütter vom 16. Juli 1598 ist im Zusammenhang dieser Arbeit wichtig, da darin drei Truhen beschrieben werden, die von Prag via Frankfurt nach Brüssel verbracht wurden und deren Inhalt – als „allerhandt sochen“ beschrieben – sehr wahrscheinlich Geschenke oder familiäre Besitztümer enthielten. Dabei kann es sich unter Umständen auch um Austauschgaben an Albrecht für die wahrscheinlich vollkommen von Rudolf inkorporierte Sammlung Ernsts gehandelt haben (http://documenta.rudolphina.org/Regesten/A1598-07-16-01489.xml, 7.11.2018). Haupt und Wied haben aufgezeigt, dass Hütters Tätigkeiten mit Ernsts Tod endeten, da das *Kassabuch* von einer anderen Hand zu Ende geschrieben wurde, die die ausstehenden Rechnungen des verstorbenen Erzherzogs auflistet, siehe Haupt/Wied 2010, 243, Fußnote 299.

505 Haupt/Wied 2010. Bisher sind keine weiteren Publikationen zum Kaufverhalten des Erzherzogs zu verzeichnen. Kürzere eigene Beiträge zu diesem Thema sind Raband 2015 (zur Gemäldesammlung) und Raband 2019 (zu ausgewählten *Exotica*).

506 Siehe Coremans 1847, 140–141, De Maeyer 1955, 259–261 (Anlage 1) sowie Haupt/Wied 2010, 274–275.

507 Da das Inventar in Brüssel aufbewahrt wurde und keine Siegel enthält, handelt es sich sehr wahrscheinlich um die in den Niederlanden aufbewahrte Abschrift desjenigen Inventardokuments, welches nach Wien versandt wurde.

umfasst 37 Seiten, welche beidseitig von Hand beschrieben wurden. Das Inventar beginnt mit der *recamera*, dem ‚privatesten' Raum des erzherzoglichen Appartements. Dort findet sich die umfangreichste Zahl unterschiedlicher, wertvoller wie repräsentativer Gegenstände, zu denen Pelze, „indianische" Objekte, dynastische Porträts und Geschenke, Reliquiare, Wunderkammer- und Schmuckstücke sowie Medaillen und Münzen gehören. Im Inventar folgen dann ohne weitere Raumnennung – hier kann davon ausgegangen werden, dass sich diese Gegenstände in den Räumen um und unter der *recamera* befanden – unter eigenen Überschriften die Silber- und Tischwaren, Uhren, Bücher und Tapisserien. Der Inhalt der nicht eindeutig zu situierenden *Rust Cammer* – darin befanden sich die Rüstungen und Waffen – bildet die nächste Gruppe, die separat aufgeführt wurde. Es folgt die Liste der Gemälde. Der letzte und zugleich größte zusammenhängende Posten im Inventar ist die Tischwäsche und die abgelegte Kleidung des Erzherzogs, die an unbekannter Stelle aufbewahrt wurden. Bei der parallelen Lektüre beider Quellen konnte nicht für jedes Objekt des Inventars ein entsprechender Eintrag im *Kassabuch* gefunden werden. In Einzelfällen war es jedoch möglich, sowohl das Ankaufsdatum, den Ankaufsort als auch den Preis zu ermitteln, woraus sich verschiedene Rückschlüsse ableiten lassen.[508]

Bevor ausgewählte Objekte aus dem Besitz Ernsts eingehend analysiert werden, ist zum besseren Verständnis eine kurze Einordnung der erzherzoglichen Sammlung innerhalb habsburgischer bzw. fürstlicher Sammlungen des 16. Jahrhunderts angebracht. Dabei wird die Sammlung nicht in einen negativen Vergleich zu den fürstlichen Kunst- und Wunderkammern in Ambras, Madrid, München und schließlich Prag gesetzt, sondern vielmehr eine unvoreingenommene Lesung des Inventars vorgenommen. Ein erster wichtiger Punkt in der Entwicklung und Prägung des Sammelverhaltens Erzherzog Ernsts stellt der spanische Hof Philipps II. von 1564 bis 1571 dar. Zwischen Aránjuez und Madrid reisend, lebten die beiden jungen Erzherzoge Ernst und Rudolf Seite an Seite mit ihrem Onkel und seinem Hofstaat. Sie verbrachten wohl täglich „etwa eine halbe Stunde bei König Philipp, der durch familiäre Unterhaltung auf sie Einfluss nahm"[509]. Ebenso pflegte ihre Tante Johanna von Spanien (1535–1573) engen Kontakt zu ihnen.[510] Von Philipp eingeweiht in die „Geheimnisse

508 Ein prominentes Beispiel für Objekte, die im Inventar, aber nicht im *Kassabuch* erscheinen, sind die Gemälde Hendrick de Clercks, Ernsts Hofmaler. Von ihm finden sich zwei Bilder im Inventar und nur eines der beiden erscheint im *Kassabuch*. Möglicherweise handelte es sich bei dem nicht im *Kassabuch* gelisteten Bild um eine Art ‚Referenz', um die Stelle des Hofmalers zu erlangen. Folglich ist das Bild ohne Kosten in die Sammlung gelangt und musste nicht in das *Kassabuch* aufgenommen werden, vgl. Van Cauteren 2010 und Van Cauteren 2016.

509 Von Schwarzenfeld 1961, 24.

510 Siehe Mayer-Löwenschwerdt 1927, 25.

der Künste“[511], wie es von Eliška Fučíková beschrieben wurde, kehrten Rudolf und Ernst nach Österreich zurück, um in Ambras wieder auf den österreichischen Teil ihrer Familie zu treffen. Mit Erzherzog Ferdinand II. (1529–1595) begegneten sie dort einem weiteren Onkel, bei dem sie die damals noch im Innsbrucker Palast und noch nicht auf Schloss Ambras befindliche Kunst-, Wunder- und Rüstkammer sowie die Porträtgalerie bestaunen konnten.[512] Welchen Eindruck fürstliche Sammlungen auf Besuchende erzeugen und welche Dimensionen von Wissen, Macht, Kunstfertigkeit und höfischer Repräsentation sowie dynastischer Selbstdarstellung mit diesen Orten verbunden sind, wird beiden Brüdern bei diesem Besuch deutlich vor Augen geführt worden sein. Das spätere Bemühen Rudolfs II., 1595 die Sammlung Ferdinands zu kaufen, unterstreicht dieses, denn es zeugt vom Nachwirken der Sammlung auf den jungen Erzherzog.[513]

Des Weiteren ist davon auszugehen, dass Ernst auf das Engste mit der Sammelleidenschaft seines kaiserlichen Bruders vertraut war, denn nach der gemeinsamen Zeit in Spanien lebten beide weiterhin bis 1583 zusammen auf der Wiener Hofburg.[514] Für die Zeit nach dem Umzug des kaiserlichen Hofs nach Böhmen zeigen sich dann im *Kassabuch* regelmäßige Reisen nach Prag, so dass Ernst das Anwachsen der Kunst- und Wunderkammer und Rudolfs Interesse an dieser konstant verfolgen konnte.[515] Hat Ernst folglich in Brüssel ebenfalls das rudolfinische „Ideal des Polyhistors“[516] verfolgt? Diese wichtige Frage ist von der bisherigen Forschung verneint worden. Vielmehr wurde Ernsts Sammeltätigkeit als „weniger planmäßig“ beschrieben. Seine Objekte seien „viel eher zufällig gekauft“[517] worden. Daraus ergab sich das Urteil, der

511 Fučíková 1997, 15.

512 Siehe ebd., 11.

513 Vgl. Haag 2013, 10. Rudolf II. zeigte durch die Ankäufe der Sammlungen seiner verstorbenen Familienmitglieder oder reicher Adliger eine nicht nur lapidar als ‚Sammelsucht‘ zu bezeichnende Vorgehensweise, vielmehr kann davon ausgegangen werden, dass der Kaiser bemüht war, das materielle Familienerbe der Habsburger zentral zusammenzuführen. Zur rudolfinischen Kunstkammer, ihrer Genese und den Problemen ihrer Rekonstruktion siehe Dvorský 1988 und darin Fučiková 1988a, Fučiková 1988b, Fučiková 1988c, Fučiková 1988d und aktueller Bukovinská 1997 und Haag/Schlegel 2013.

514 Dass beide Brüder einen gemeinsamen Hofstaat führten, lässt sich auf Grundlage der erhaltenen Rechnungsbücher belegen, siehe Hengerer 2004, 47–48.

515 Siehe zur Geschichte der Kunstkammer Liebenwein 1977, Impey/MacGregor 1985, Grote 1994, Meadow 2001, Bredekamp 2002, Siegel 2006, Collet 2007, 30–34 und Haag/Kirchweger/Rainer 2016. Siehe zur Kunstkammer in Dresden Syndram/Minnig 2012 (darin Weinhold 2012 zur Verflechtung der Sammlung zwischen Dresden und den Habsburgern), zur Sammlung der Medicis exemplarisch Ausst.-Kat. München/Wien/Blois 1998 und zu München umfassend Diemer et al. 2008.

516 Collet 2007, 33.

517 Beide Haupt/Wied 2010, 159.

Erzherzog erreiche „als Kunstsammler […] freilich nicht annähernd die Bedeutung Rudolfs II.“[518]. Diese Beschreibung der ernestinischen Sammlung durch Herbert Haupt und Alexander Wied in der Einleitung der Edition des *Kassabuchs* zeugt von der Problematik dieses Vergleichs. Mit Verwunderung mussten die beiden Autoren dann jedoch feststellen, dass dieses ‚Sammeln zweiter Klasse‘ kunsthistorisch bedeutsame Objekte umfasste. Aussagen wie „es ist jedoch erstaunlich, was er [Ernst] trotzdem zustande brachte“ und „bewundernswert ist aber doch, was an Gemälden zusammenkam“[519] zeugen von der Befangenheit bei der Analyse der Sammlung. Diese wurde nachfolgend nur noch auf spezifische und von den Autoren als wichtig definierte Objektgruppen hin untersucht – in diesem Fall Gemälde niederländischer Meister. Diese Einschränkungen werden im Folgenden abgelehnt und die Sammlungsobjekte im Kontext ihrer Rolle der *Dissimulatio* des Erzherzogs als dynastisches Mitglied der Familie Habsburg, auserkorener Retter der *Belgica*, Bewahrer des katholischen Glaubens und Förderer der Künste neu bearbeitet. So soll ein umfassenderes und nicht von Vorurteilen geprägtes Bild der Sammlung Ernsts von Österreich abgebildet werden.

Die recamera *als Sammlungsraum dynastischer und lokaler Machtentfaltung*

Der zuerst aufgeführte Raum des Inventars – die *recamera* – ist gleichsam der wichtigste. Als ‚Epizentrum‘ höfischer Macht- und Prachtentfaltung sowie politischer Arbeit war die *recamera* das, was man heute nur mit einigen Vorbehalten als den ‚privatesten‘ Bereich des erzherzoglichen Appartements bezeichnen kann. Es handelte sich dabei nicht um einen nur für den Erzherzog bestimmten und im modernen Sinne als privat verstandenen Ort, sondern vielmehr um die am Ende der Raumfolge des herrschaftlichen Appartements liegende Kammer, zu welcher nur die höchsten Ränge der Hofkanzlei und ausgewählte Gäste Zugang hatten.[520] Aus diesem Grund ist davon auszugehen, dass sich in diesem Raum diejenigen Objekte befanden, die den höchsten und prächtigsten Repräsentationsgrad der Sammlung hatten. Zu Beginn des Inventars der *recamera* liegt der Fokus allerdings noch nicht auf den, für die Forschung häufig interessanten, ‚klassischen Sammlungsstücken‘. Vielmehr sind es die teuersten Objekte aus dem Besitz des Erzherzogs, namentlich seine Pelze („Belz

518 Ebd., 158.
519 Beide ebd., 159.
520 Siehe zum Aufbau höfischer Appartements in den Niederlanden De Jonge 1999.

oder Rauchwerk“[521]), die initial gelistet werden und die zwischen Gebrauchsgegenstand, modischem Statement, „Insignie“[522] und Sammlungsstück oszillieren.

Das erste Objekt des Inventars ist daher der erzherzogliche „schlaff oder nachtbelz von zöbl mit aschenfarben tamasch [wohl Damast] überzogen und mit samet gebrambt“[523]. Hierbei wird es sich wohl aufgrund der Positionierung im Inventar um eines der teuersten Gewänder des Erzherzogs – ein vollständiges Schlafkleid aus hochwertigstem Pelz – gehandelt haben. Es folgen in den nächsten über zwanzig Einträgen eine Vielzahl von Mänteln aus Pelz, Stücke mit Pelzbesatz, Handschuhe, Ärmel, weit über zwanzig alte Zobelpelze, drei neuwertige Zobelpelze und ein „zimmer [vierzig Stück[524]] zöbl der neuen“[525]. Für die letztgenannten Zobelfelle gibt das Inventar an, dass diese „dz letzte mahl zur prag vom Veithl juden“[526] gekauft worden seien. Sie lassen sich mit einem Eintrag im *Kassabuch* vom 10. Dezember 1593 in Verbindungen bringen, der die Summe von 4.200 Florin für „drei zümer [120 Stück] zöbl“ an den „Veitl, judn,“ [527] vermerkt. Der Einkauf dieser Pelze zählt zu den teuersten Posten dieser Quelle und die Differenz in der Masse der Felle, die zwischen Dezember 1593 und Februar 1595 von 120 auf 40 Stück gesunken war, zeigt, dass bereits zwei Drittel des Zobels in Gewänder bzw. in deren Verzierungen umgearbeitet worden waren. Diese erste Untergruppe der Pelze veranschaulicht, welche besondere Bedeutung dem Zobel als nur dem Hochadel erlaubtes Bekleidungsmaterial zukam und welch hoher Stellenwert dieser in den Besitztümern des Erzherzogs hatte.[528] Die Auflistung der mit Zobelpelz besetzten Kleidungsstücke als erste – und damit wohl auch wichtigste – aller Objekte unterstreicht dabei die Forschungsergebnisse Philipp Zitzlspergers, dass Pelze und ihre Präsentation an Kleidern tief mit der höfischen Darstellung des eigenen Selbst als Herrscher beziehungsweise Herrscherin verknüpft waren und daher als „Insignie“ bezeichnet werden können.[529]

Den Pelzen folgen die „Claider“[530] des Erzherzogs, die ebenfalls im Rahmen der Behandlung von Sammlungen oft ausgelassen wurden, da sie als Gebrauchs- und nicht als Sammlungsgegenstände verstanden werden. Die Bearbeitung dieser Gruppe zeigt jedoch, wie eng Kleidung und Sammlung miteinander verbunden waren und

521 Inventar 1595, fol. 1^{r}.
522 Siehe Zitzlsperger 2008, 26–47.
523 Inventar 1595, fol. 1^{r}.
524 Ein Zimmer entspricht einer Stückzahl von 40, siehe Verein Praktischer Kaufleute 1857, 679.
525 Inventar 1595, fol. 1^{r}.
526 Ebd.
527 Haupt/Wied 2010, 219.
528 Siehe Zitzlsperger 2008, 26–47.
529 Vgl. ebd.
530 Inventar 1595, fol. 2^{r}–2^{v}; die Überschrift findet sich auf 1^{v}.

eine gemeinsame Betrachtung erfordern. Am auffälligsten in dieser Objektgruppe ist, dass fast alle gelisteten Stücke mit „gulden und silbern“[531] gesteppt, bestickt oder durchstochen waren.[532] Zuerst werden die „goller“ (Koller), lose Kragen bzw. Überwamse, genannt, von denen fünf aufgeführt werden. Einer von ihnen ist dabei besonders auffällig, war er doch mit ebenso teuren wie prachtvollen schwarzen Perlen verziert.[533] Ein korrespondierendes Kleidungsstück folgt kurz danach als „ain schwarz samets baar hosen mit schwartzen perlen gestückht“[534]. Perlen, die neben Gold und Silber zu den von Christoph Columbus (1451–1506) gesuchten Schätzen zählten, dienten im 16. Jahrhundert der schmuckvollen Repräsentation von Reichtum und waren aufgrund ihrer Herkunft von besonderer maritimer Exotik.[535] Die bisherige Forschungsliteratur hat die Perle in ihrer weißen Färbung weiblichen Kleidungsstücken – wie Perlenhauben – zugeordnet;[536] eine monographische Untersuchung der schwarzen Exemplare fehlt. Weiterhin befanden sich in seinem Besitz fünf Kleidungsstücke mit schwarzen oder weißen Perlen bestickt, vier „megdalia“[537] (Gemmen bzw. Broschen) mit Perlen, Rubinen und Diamanten besetzt sowie in der Rüstkammer ein „vergultes rapier […] mit perln“[538] und weiterhin eine Medaille mit einem großen Diamanten umgeben von acht Perlen, elf kleinen Diamanten und daran eine Hutschnur aus „ailf[f] dutzet großen runden perlen“[539]. Diese Hutschnur war ein Geschenk der Schwester Ernsts, Elisabeth von Österreich (1554–1592), die im Alter von sechzehn Jahren durch ihre Heirat mit Karl IX. von Frankreich (1550–1574) von

531 Ebd., fol. 2v.

532 Die ‚normale‘ Kleidung des Erzherzogs, die er „thails noch von vill jahren, thailß aber auf ire reiß unnd den in Niderlanndt machen laßen“ folgt als umfangreichster Posten des gesamten Inventars am Ende der Liste, siehe ebd., fol. 33v–37v.

533 Zur Bedeutung der Perle in der Frühen Neuzeit, ihrem Handel und Gebrauch in Europa siehe Warsh 2009, Broomhall/Spinks 2011, 179–180, Scott 2015, 54–56. Zur Bedeutung der Perle in der Malerei und als Symbol der Tugend siehe de Jongh 1975.

534 Inventar 1595, fol. 2r. Der einzige Kauf von schwarzen Perlen zu 190 Florin findet sich im *Kassabuch* verzeichnet für den 9. September 1592 durch den Händler Ottavio Rezonico für ein damit besetztes Posament, siehe Haupt/Wied 2010, 197.

535 Siehe Warsh 2009, 1.

536 Zur von Frauen getragenen Perlenhaube siehe http://www.fashioningtheearlymodern.ac.uk/object-in-focus/pearl-studded-cap (7.11.2018). De Jongh 1975 zeigt die weibliche Konnotation der weißen Perle auf, die Annahme, dass schwarze Perlen spezifisch männlich konnotiert waren, kann derzeit nur als Hypothese angenommen werden.

537 Inventar 1595, fol. 8v.

538 Ebd., fol. 11v.

539 Ebd., fol. 8v.

1570 bis zum Tod ihres Mannes Königin von Frankreich war und auf die im Folgenden noch zurückzukommen ist.[540]

Die mit vielen vormodernen Sammelnden geteilte Vorliebe für Schmuck, Perlen und Edelsteine ist in diesem Inventar als besonders hervorstechend zu beschreiben. So finden sich im Besitz des Erzherzogs über zwanzig „khettel" (Ketten) und in einer langen Sektion auf den Folio 8^{v} bis 9^{v} über zwanzig „megdalia" mit oder von „kamafer"[541], welche alle mit Diamanten oder Rubinen besetzt waren. Ernst und auch Rudolf folgten bei den Schmuckstücken einer gemeinsamen Sammelleidenschaft, die bereits in früheren Generationen der Habsburger, aber auch an fast allen anderen Höfen des 16. Jahrhunderts, festzustellen ist.[542] Wilhelm Mrazek bemerkte dazu, leider ohne Angabe seiner archivalischen Quelle, dass „auch von Kaiser Rudolf II. […] berichtet [werde], daß er ‚ain guter jolier (Juwelier) sein und sich trefflich wol auf die edle stain verstehe'"[543].

Edelsteine galten nicht nur als teure Schmuckstücke, sondern wurden auch wegen ihrer „geheimen Kräfte"[544] gesammelt und getragen. Die hohe Zahl an Edelsteinen und Kleinodien mag somit auch im Kontext des schlechten Gesundheitszustands des Erzherzogs zu verstehen sein, der noch weitere ‚heilende' Objekte besaß: So finden sich im Inventar der *recamera* an unterschiedlichen Stellen ein ‚großer Bezoar'[545] – Magensteine der Wiederkäuer, denen besondere heilende Kräfte zugeschrieben wurden und die daher häufig in reich verzierten und oft goldenen Behältern in

540 Elisabeth verließ nach dem Tod ihres Gatten Frankreich, kehrte nach Wien zurück und lebte im von ihr gestifteten Köninginkloster nahe der Hofburg, so dass sie einen engen Kontakt mit Ernst und bis 1583 auch mit Rudolf pflegen konnte, vgl. Vocelka/Traninger 2003, 326. Da Elisabeth sehr wahrscheinlich um die Vorliebe Ernsts für Perlen und Edelsteine in Form von Medaillen, Broschen, Ringen und Ketten wusste, hinterließ sie ihm in ihrem Testament vom 16. September 1591 ihren Ehering; das Testament lagert im Österreichischen Staatsarchiv (http://www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?ID=178082, 7.11.2018). Dieser Ring befand sich 1595 immer noch im Besitz Ernsts als „ain ring mit ainer großen diemandt taffel in ainer clauen, so der khönigin in frankhreich mahelring gewesen", Inventar 1595, fol. 6^{v}.

541 Vom italienischen Wort *chama* ausgehend gibt es im Deutschen die Wortableitungen *gamah*, *gamaphe* oder *camache*, im erzherzoglichen *Kassabuch* auch *camofee* und *comefehen*. Da das Inventar das Wort in seiner ersten Nennung ebenfalls mit G schreibt, als „gamafey" (ebd., fol. 7^{r}) und später noch „gamafer" (ebd., fol. 17^{v}), liegt es nahe, das Wort „kamafer", welches 17 Mal benutzt wird und dabei fast ausschließlich im Kontext von „megdalia", als Ableitung von *gamaphe* zu verstehen und die im Inventar damit versehenen „megdalia" als Kameen oder Gemmen zu begreifen. Siehe zur Wortherkunft http://www.beyars.com/lexikon/lexikon_578.html (9.11.2018).

542 Vgl. dazu Langthaler 1985, Zwierlein-Diel 2008 und Platz-Horster 2008, darin zur Sammlung Rudolfs II. im Speziellen Bernhard-Walcher 2008.

543 Mrazek 1966, 477.

544 Ebd., 374. Siehe zu Juwelen, ihrem Nutzen, ihrer Herkunft und den ihnen zugeschriebenen Bedeutungen umfassend Pointon 2009.

545 Siehe Inventar 1595., fol. 3^{v}.

Wunderkammern aufbewahrt wurden – und weitere ‚sechs kleine und mittlere Bezoare‘[546], als auch eine „unbekhandte wurtzl in silber eingefasst“[547], ein Gefäß mit Alchermes (Kermes) und einem weiteren ‚Balsam‘[548] und mehrere Formen des Jaspis bzw. des Heliotrop („grüner indianischer stain“[549]). An der Schwelle zwischen *Exotica* und Heilmittel changieren fünf Objekte aus dem Horn des Nashorns: „Ain löffel von Rhinoceronte horn mit ainem vergulten still“[550], „Ain ganzes horren von ainem Rhinocieronte“[551] und „Zwen große unnd ain khlaines pecherle von ainem Rhinocerote“[552].

Kameen und Gemmen (*kamafer*) finden sich ebenfalls in großer Zahl im Inventar. Besondere Exemplare sind diejenigen, die mit einem Bild des Orpheus[553], einem „morankopf mit vier großen perl“[554], einem Apoll, einer *Natura*, einer „Arca Noe mit 4 diamantenn und vier robienen“[555], einer Venus mit Cupido, einer Fortuna und einem IHS-Monogramm verziert waren. Die Bedeutung dieser Objekte oszillierte zwischen ihrer antiken und damit kaiserlichen Herkunft, ihrem Materialwert, ihrer künstlerischen Fertigkeit und ihrem Status als mit teuren Edelsteinen und Materialien verzierte Kleinodien. Auch Rudolf II. war an diesen Stücken im Besonderen interessiert und erwarb kurz nach Ernsts Tod, durch den er dessen Sammlung erhalten hatte, die *Gemma Augustea*. Gründe für dieses ausgeprägte Interesse an antiken Kameen waren, dass sie dazu dienten, persönlichen Reichtum, der in den Edelsteinen und Perlen erkennbar wurde, sowie die Seltenheit der Kamee selbst mit weltlichen Machtansprüchen über das Kaiserreich als Erbe der Antike zu verflechten; ein Motiv, das über den Begriff der „shared past“ für die Bearbeitung der Einzüge bereits herausgearbeitet wurde.

546 Siehe ebd., fol. 3v, 7r, 7v.
547 Ebd., fol. 3r.
548 Siehe ebd., fol. 4r.
549 Ebd., fol. 7r. Siehe auch ebd., fol. 3v, 6r.
550 Ebd., fol. 6r.
551 Ebd., fol. 8r.
552 Ebd., fol. 17v. Zur erhofften heilenden Wirkung dieser Hornbecher siehe Haag/Schlegel 2013, 66.
553 Im *Kassabuch* nachzuweisen im Eintrag vom 13. Juli 1591: „Den 13. dito, dem Jachomo Mandelle, jobulier von Maillandt, zalle ich per ein Medaglia von comofee, darinen der Orpheo, zu ir dr. rossen an das barret, per 58 fl. 20 kr.“, Haupt/Wied 2010, 183.
554 Inventar 1595, fol. 9r. Es ist darauf hingewiesen worden, dass schwarze Haut, hier imitiert durch schwarzen Stein, in verschiedenen Bildkünsten (Malerei, Schmuckstücke etc.) mit Perlen verziert wurde, da sich das strahlende Weiß der Perle so noch besser hervorheben ließ, siehe Warsh 2009, 241.
555 Inventar 1595, fol. 9r.

Eine weitere Objektgruppe diente wahrscheinlich dazu, die Person des Erzherzogs explizit in den Sammlungsräumen mit einer lokalen Genealogie und den damit verbundenen Machtansprüchen in Verbindung zu bringen. Gemeint sind hier die verschiedenen in der *recamera* versammelten Ordensketten vom Goldenen Vlies, die im Inventar mit dem Wort „Thouson“[556] vermerkt wurden – eine adaptierte und verkürzte Schreibweise des spanischen *Toisón de Oro*.[557] Insgesamt elf Exemplare dieser Kette des habsburgischen Hausordens nannte der Erzherzog im Februar 1595 sein Eigen. Dabei wird es sich um Ketten gehandelt haben, die der Erzherzog zu Lebzeiten in Auftrag gegeben hatte, da die Ordensketten nach dem Tod des Trägers an den Orden zurückgegeben werden mussten.[558] Die Sammlung umfasst zwei besondere Stücke, die explizit als „eysens khettel“[559] ausgewiesen werden, während weitere acht aus Gold gefertigt waren. Der Eintrag „Khaisers Maximiliani bildnus und der Thouson vonn weißen beynn“[560] ist besonders interessant. Aufgrund der ähnlichen exotischen Materialien und einer gemeinsamen Auflistung mit Perlen und dem schon benannten Rhinzeroshornlöffel scheint es nachvollziehbar, dass diese Ordenskette aus Elfenbein gefertigt war und dem Vater des Erzherzogs, Kaiser Maximilian II., gehört hatte. Somit wird dieses Stück durch die außergewöhnliche Materialität sowie die familiäre Provenienz eine besondere Rolle innerhalb der Sammlung eingenommen haben. Es ist anzunehmen, dass es sich bei der zuletzt gelisteten dieser elf Ketten, die als „El thouson doro“[561] deutlich durch den direkten Artikel und das Wort „doro“ hervorgehoben wird, um diejenige Kette handelt, die der Erzherzog 1585 in Prag bei seiner Aufnahme in den Ritterorden erhalten hatte.[562]

556 Ebd., fol. 5v, 6r und 8r.

557 Siehe für Informationen zum Habsburger Hausorden Vocelka/Heller 1997, 207–212 und Hengerer 2004, 573–577. Dass es verschiedene Versionen dieser Kette gab, ist bekannt. So wurde die mit Feuereisen und Feuerstein gebildete Collane mit Ordensanhänger nur bei besonderen Ereignissen getragen, zu Rüstungen und Uniformen trug man ein „*bijou* am roten Band“, nur eine kleine „*reproduction d'or*“ konnte jederzeit getragen werden, vgl. Vocelka/Heller 1997, 208; alle Kursivsetzungen im Original.

558 Siehe Vocelka/Heller 1997, 208.

559 Inventar 1595, fol. 5v. Der einzige andere Habsburger mit dem Namen Ernst war bis 1594 Ernst der Eiserne (1337–1424), Herzog von Innerösterreich. Er war zudem der erste Habsburger, der den Titel *Erzherzog* führte und mit seinem Sohn, Kaiser Ferdinand III. (1415–1493), Begründer derjenigen Stammlinie, der Ernst zugehörte. Hier ist daher das Material des Eisens als eine mögliche Hinwendung zum Namensgeber des Sammlers denkbar.

560 Ebd., fol. 6r.

561 Ebd., fol. 8r.

562 Die Aufnahme Ernsts in den Orden, die gemeinsam mit Rudolf II. und Karl von Innerösterreich vollzogen wurde, ist eine der wenigen in Bildern überlieferten Feiern des Ordens. Unter dem Begriff *Vliesfest* ist dieses Ereignis von 1585, das in Landshut und Prag stattfand, bekannt geworden und seine bildhafte Repräsentation in über zehn bemalten und aufgerollten Leinwänden wird heute

Die Bedeutung des Ordens vom Goldenen Vlies, der am 10. Januar 1430 von Philipp dem Guten, Herzog von Burgund (1396–1467), gestiftet worden und dann durch die Heirat mit Maria von Burgund und Maximilian I. auf die Habsburger übergegangen war, ist zuletzt von Mark Hengerer hervorgehoben worden. Einer seiner wichtigsten Punkte ist, dass der Hausorden der Habsburger „Gleichrangigkeit“[563] erzeugen konnte. Diese Egalisierung ist hier vor allem zeitlich-dynastisch zu verstehen. Die Zurschaustellung der Zugehörigkeit zum Orden vom Goldenen Vlies ist ein klarer Verweis auf das burgundische Erbe der Habsburger und sollte anzeigen, dass Ernst von Österreich anstrebte, dieses vollumfänglich anzutreten.[564] Während des Einzugs in Brüssel war dieser Anspruch von den Auftraggebern erkannt worden. Mit dem herausstechenden Doppelbogen für Maximilian I. und Maria von Burgund (Abb. B-8) war dem Erzherzog und dem gesamten Publikum vor Augen geführt worden, dass mit der Verknüpfung beider Dynastien eine Vermengung herrschaftlicher Tugenden einherging, die der Erzherzog als Spross dieser Verbindung und dadurch als Herzog von Burgund und Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies in sich trug.

Exkurs: Exotische Geschenke als Symbole globaler Machtansprüche

Von seinem Bruder Albrecht von Österreich, der im Inventar meist nur durch sein damaliges Amt mit dem Wort „cardinal“[565] benannt wird, erhielt Erzherzog Ernst die an allen Höfen Europas begehrten *Exotica*, auf die Albrecht als Vizekönig

im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt, dort Inv. Nr. KK_5348, siehe Ausst.-Kat. Innsbruck 2005, Kat. Nr. 1.1. Daneben verbreiteten die Habsburger die Szenen des Aufnahmezeremoniells als kolorierte Kupferstiche, die dem Flamen Antoni Boys (gen. Anton Waiss, 1530–um 1600) zugeschrieben werden und als ausfaltbare Serie eine Länge von beinah sechs Metern erreichen, siehe ebd., Kat. Nr. 1.1., 1.2. sowie Sandbichler 2005a. Siehe de Pinedo y Salazar 1787, 249–250 sowie für das Aufnahmealter Vocelka/Heller 1997, 208.

563 Hengerer 2004, 575.

564 Ernsts persönliche Auseinandersetzung mit der Rolle als Ritter findet sich belegt in zwei Buchpublikationen in seinem Besitz. Diese waren die „Beschreibung des gulden flueß in rotten samet“ (Inventar 1595, fol. 29^{v}), dies ist die offizielle Ordensregel, die jedem neuen Ritter mitgegeben wurde (siehe Ausst.-Kat. Innsbruck 2005, Kat. 1.1.) sowie die „Descriptio aurei velleris Jacobi vinary“ (Inventar 1595, fol. 30^{r}). Bei diesem Druck handelt es sich um die „Descriptio Aurei Velleris: Ad Illustrissimum et Bellicosissimum Principem Alexandrum Farnesium“, welche Jacobus Vivarius 1585 (Vivarius 1585) verfasst hatte und in Antwerpen publizieren ließ. Darin findet sich eine ebenfalls an Ernst gerichtete Lobschrift zum Erhalt des Ordens mit dem Titel „Elegia ad Sacratissimum Romanorum Semper Augustum, Divum Rodolphum II. Cæs. Max. &c. / Serenissimos Archiduces Austriæ, Principes summos, D. Carolum, D. Ernestum, &c. / Sominos suos clementißimos“, welche sich direkt auf das *Vliesfest* in Prag bezieht. Ein dritter Druck, „Aureum vellus Christophoy Lugpacher“ (ebd., fol. 30^{r}), konnte bisher nicht zugeordnet werden.

565 Ebd., fol. 3^{r}.

Portugals besonderen Zugriff hatte.[566] Unter diesen Geschenken finden sich im Inventar dann „ain khlainer persianischer teppich mit silber unnd goldt, so vom cardinal auß hispania geschickht worden“[567] und zwei „liderne indianische teppich […] mit saiden gesteppt“[568]. Inwiefern weitere exotische Stücke, welche nicht den Vermerk eines Geschenks des Kardinals tragen, unter Umständen doch auch Zusendungen Albrechts waren, bleibt aufgrund der möglichen Unkenntnis des Inventarautors im Unklaren.[569] Zu diesen Stücken zählen: Drei „indianische teck“[570], welche teilweise mit Samt, Seide, Taft, Gold oder Silber verziert waren, zwei „große persianische teppich“[571], eine „corallene“[572] Kette, eine Flasche aus „berlmuetter“[573], ein „grüner indianischer stain in goldt eingefast“[574] und zwei Exemplare „indianischer“ [575] Tische in Schwarz sowie ein weiterer in Rot und ein vierter mit Perlmutt. Zusätzlich ist hier auf die bereits genannten Stücke aus Rhinozeroshorn zu verweisen, welche an der Schwelle zwischen *Exotica*, *Naturalia* und *Artificialia* oszillierten.

Annemarie Jordan Gschwend und Almudena Pérez de Tudela haben 2001 auf Grundlage archivalischer Originalquellen – darunter vor allem Briefe – das Konsum- aber auch das Schenkverhalten der Habsburger analysiert. Ihren Untersuchungen kann das wahrscheinlich außergewöhnlichste Geschenk Albrechts an Ernst entnommen werden. Sie schreiben, dass Albrecht seinem Bruder 1591 ein „Japanese suits of armor and a helmet“ schenkte, welche als „sensation“[576] den Wiener Hof erreichten. Diese sogenannte *dō-maru*-Rüstung, deren Form sich in Japan vom 11. bis ins 16. Jahrhundert findet, hat sich in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums Wien erhalten und wird mit einer zweiten Rüstung, die Albrecht an Rudolf geschickt hatte, in Innsbruck auf Schloss Ambras ausgestellt (Abb. 37). Anhand des *tenka* – dem zentral auf der Brust angebrachten Schriftzeichen für „Herrschaft“ oder „Herrschen“ – kann die Rüstung zudem als diejenige identifiziert werden, die Jan van Kessel der Ältere

566 Siehe zu Albrechts Zeit in Portugal Jordan Gschwend 1998.

567 Inventar 1595, fol. 3r.

568 Ebd.

569 Zu Albrechts Position als Akquisitor der begehrten *Exotica* während seiner Zeit in Portugal siehe Pérez de Tudela/Jordan Gschwend 2001, besonders Fußnote 61.

570 Inventar 1595, fol. 2v.

571 Ebd., fol. 13r.

572 Ebd., fol. 4v.

573 Ebd., fol. 5v.

574 Ebd., fol. 7v.

575 Ebd., fol. 18r.

576 Beide Zitate Pérez de Tudela/Jordan Gschwend 2001, 18. Im Brief wurde das Geschenk als „unas armas y morron de japon“ bezeichnet, siehe ebd., 75.



37. Japanische *dō-maru*-Rüstung, 11.–16. Jahrhundert, verschiedene Materialien, um 1580, Wien, Kunsthistorisches Museum, Standort Ambras, Inv. Nr. AM_PA_586. Image © Kunsthistorisches Museum, Wien.

(1626–1679) 1666 in seiner *Amerika-Allegorie* (Abb. 38) malte.[577] Van Kessel hielt sie auf dem zentralen Bild neben der geöffneten Tür, durch die Indianer tanzend eintreten, fest.

Die Geschenke Albrechts zeigen, wie bemüht die Höfe Europas waren, „die Welt in der Stube"[578] zu versammeln. Nachvollziehbar werden in den Schenkungen des Kardinals an den Bruder vor allem die weltumspannenden Aspekte der Objekte. So sind es zum einen „indianische" Objekte, die sehr wahrscheinlich aus Amerika stammten, und zum anderen eine japanische Rüstung, die Bezüge zu Asien herstellt. Die Brüsseler Sammlung des Erzherzogs wurde durch diese Geschenke zwischen Orient und Okzident situiert und damit im Zentrum der Kontinente umspannenden Machtansprüche der Habsburger.

577 Siehe zu van Kessel zuletzt umfassend Baadj 2016a.

578 Grote 1994 sowie Collet 2007.



38. Jan van Kessel d. Ä., Amerika Allegorie, 1666, Detail des zentralen Bildes, Öl auf Kupfer, 48,6 x 67,9 cm, München, Bayrische Staatsgemäldesammlung, Standort: Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1913. Image © Bayrische Staatsgemäldesammlung, München.

Reliquien und Reliquiare: Der Erzherzog als Beschützer der Religio

Die Untersuchung der im Inventar gelisteten Reliquien und Reliquiare scheint an dieser Stelle notwendig, da in der Analyse der *Blijde Inkomst* mehrfach auf die Dimension der gemeinsamen Katholizität aller Beteiligten verwiesen wurde. Außerdem hat sich bei der Bearbeitung des Inventars gezeigt, dass diese Objekte einen hohen Stellenwert in der Sammlung des Erzherzogs hatten. Alle Reliquien und Reliquiare sind in der *recamera* und ihren angrenzenden Gewölben aufbewahrt worden. Diese Praktik zeugt davon, dass es sich hier um Objekte handelte, die ebenfalls zur alltäglichen Präsentation der Sammlung zählten und als Devotionsobjekte der persönlichen Andacht dienten.

Direkt vor der Liste der bereits besprochenen Ordensketten (fol. 5^{v}) erscheinen die umfangreichen Reliquienstücke im Besitz des Erzherzogs. Diese umfassen einen „stain damit St. Steffan verstainiget worden sein soll“, ein „silbers vergultes creutzel

darinnen Reliquien", ein „guldens creutz an ainer guldenen khetten geschmelzt mit christall darinnen allerlay Reliquien", ein „silberes vergultes creutz in cristall, darinnen etzliche Reliquien"[579], ein „christallin Crucifix darinnen ain creutzl De Sancto Ligno Cruc[…]"[580] sowie ein „Articulus oder ain gliedt von S^to^. Leopoldo in ainer gulden hann[d] eingefasst"[581]. Besonders das letztgenannte Stück des „S^to^. Leopoldo" oszilliert zwischen religiöser Frömmigkeit und dynastischer Repräsentation, da es sich bei Leopold (1073–1136, eigentlich Leopold III. Markgraf von Österreich), der 1485 heiliggesprochen worden war, um einen Habsburger und einen wichtigen Schutzpatron Österreichs handelte. Ein weiteres und besonders durch die durchgängige Großschreibung hervorgehobenes Sammlungsstück war aus dem Holz des Kreuzes Jesu gefertigt: ein „Pater Noster und Crucifix von Holz. De Ligno Santo Ex Monte Oliveti"[582]. Wenige Positionen nach der Gebetskette findet sich im Inventar ein Objekt, das ebenfalls durch ein besonderes Material hervorsticht, namentlich ein „Reliquario von Agatha [Achat] in silber eingefasst"[583]. Dies lässt deutlich werden, dass die an anderen Wunderkammerobjekten geschätzte Materialität auch im Bereich der Reliquiensammlung eine Rolle spielte.

Die Bedeutung von Christusreliquien zeigt sich zudem an einem weiteren Objekt, das der Erzherzog als Geschenk erhalten hatte: ein „ganz guldenes Crucifix darinen ain stuckhl vom hailigenn crantz so der churfürst von brandenburg irer fürstlich durchlaucht verehrt ha[t]"[584]. Der Geber des Präsents kann als Kurfürst Johann Georg von Brandenburg (1525–1598) identifiziert werden, der seit 1571 die Kurwürde innehatte. Die Brandenburgischen Kurfürsten waren seit der Regentschaft von Johann Georgs Vater sowie dessen Onkel protestantischer Konfession und Johann Georg selbst half, die lutherischen Lehren in Brandenburg zu festigen. Bei diesem Kruzifix mit einem Stück der Dornenkrone handelt es sich um ein Objekt, welches auch im protestantischen Kontext verehrungswürdig war, da es mit dem Messias und nicht mit einem Heiligen in Verbindung stand. Es oszillierte zwischen vorreformatorischer Heiligenverehrung durch Reliquien und erhaltungswürdigem Andachtsobjekt der Passion Christi. Mit dem Geschenk des Kruzifixes an den Erzherzog konnte der Kurfürst so ein Objekt als Vermittler zwischen den beiden konfessionellen Lagern im Reich einsetzen und diplomatische Nähe erzeugen. Ob es sich hierbei auch um eine Schenkung handelte – wohlgemerkt die einzige, die von einem der Kurfürsten

579 Alle Inventar 1595, fol. 5^r^.
580 Ebd., fol. 5^v^.
581 Ebd.
582 Ebd., fol. 5^r^.
583 Ebd., fol. 6^r^.
584 Ebd., fol. 7^v^.

stammte –, die gezielt auf die Favorisierung Ernsts als neuer römisch-deutscher König verwies, bleibt unklar.

Dass Ernst sich jedoch auch inhaltlich mit seinem Glauben beschäftigte, zeigt ein abschließender Blick in seine Büchersammlung. Dort finden sich neben einem „EVANGELI buech ILLUMINIERT mit golt“[585] und einem „BREVIARIUM ROMANUM in zappa und mit silbern beschlagtenn“[586] die überaus aktuellen jesuitischen Publikationen „MEDITATIONES SUPER EVANGELIA DOMINICALIA“[587] mit ihren zugehörigen „IMAGINES über die MEDITATIONES“[588]. Diese vom Jesuiten Jerónimo Nadal (1507–1580) verfassten Schriften waren Mitte der 1590er Jahre in Antwerpen in illustrierter Form erschienen und es kann davon ausgegangen werden, dass diese Texte erst während des Aufenthalts in den Niederlanden bzw. explizit in Antwerpen erworben worden waren.

Die Bedeutung der Reliquien im Kontext fürstlicher Sammlungen hat zuletzt Stefan Laube in seiner Habilitationsschrift *Von der Reliquie zum Ding: Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum* vor Augen geführt.[589] Durch seine Ausführungen wird verständlich, dass die Reliquien/Reliquiare zum einen den Zerstörungen der Protestanten ausgesetzt waren und ihre Rettung zu einem zentralen Merkmal katholischer Religions- und Sammlungspraktik wurde.[590] Gleichzeitig wurden die Gefäße, welche die Reliquien umgaben, als „opulente und virtuose Glanzstücke des Kunsthandwerks“[591] wahrgenommen und ließen das Objekt noch deutlicher zwischen Frömmigkeit und Sammlungsstück changieren. Auch für die ernestinische Sammlung kann diese Entwicklung des 16. Jahrhunderts festgestellt werden, wenn wir die große Anzahl von Reliquiaren in der Brüsseler Sammlung betrachten. Im Sinne der *Pietas Austriaca*, welche die Habsburger zu Bewahrern des katholischen Glaubens stilisierte, wurden die erhaltenen Heiligenreliquien zusammengetragen und damit vor weiteren Zerstörungen geschützt.[592] Indem die Reliquien und Reliquiare dem Kirchenschatz entzogen und im Kontext von persönlichen Sammlungen präsentiert wurden, waren sie gleichermaßen zu Sammlungsobjekten geworden, die in einen Austausch mit den anderen Ausstellungsstücken treten konnten.[593]

585 EBD., fol. 12r.
586 EBD.
587 EBD., fol. 12v.
588 EBD.
589 Siehe LAUBE 2011.
590 Vgl. EBD., 194–196.
591 EBD., 196.
592 Siehe hier auch die Ausführungen Christine Göttlers zur Sammlung Wilhelms V. von Bayern in GÖTTLER 2018.
593 Auf die Bedeutung des Zusammenhangs zwischen Kirchenschätzen und fürstlichen Sammlungen mit Kunst- und Wunderkammer ist hingewiesen worden, siehe LIEBENWEIN 1977.

Die Verwahrung des Großteils der Reliquien in einem gemeinsamen Sammlungssektor mit den Ordensketten – und eben nicht in der Palastkapelle – legt folgende Überlegung nahe:[594] Ebenso wie für die burgundischen Herzoge, die in vorreformatorischer Zeit den wahren Glauben schützen und „aufrechterhalten"[595] wollten, war auch für die Mitglieder des Ritterordens die Wahrung des katholischen Glaubens von zentraler Bedeutung. In der Person des Erzherzogs, der sich gleichermaßen als Habsburger, Herzog von Burgund und Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies präsentierte, waren diese beiden Gruppen vereint. Die Zurschaustellung der Ordensketten und der Reliquien korrespondiert mit den Hoffnungen der Brüsseler und Antwerpener Bürger, mit Ernst einen Verteidiger des katholischen Glaubens empfangen zu können, wie dem Programm der *Blijde Inkomst* zu entnehmen ist. Hier sei abschließend beispielhaft auf die Präsentation des Erzherzogs auf der Rückseite des Bogens der Florentiner Kaufleute verwiesen (Abb. A-20), wo er von *Religio* angeleitet als *miles christianus* mit Waffen ausgerüstet worden war.[596]

Geschenkte Gemälde aus Antwerpen: Beginn eines lokalen Sammelns

Nachfolgend werden die Objekte vorgestellt, die im Rahmen der *Blijde Inkomst* in Antwerpen im Sommer 1594 an den neuen Statthalter übergeben wurden. Auf Grundlage dieser Geschenke, die als ‚Katalysatoren' eines neuen und lokalen Sammelns verstanden werden, wird die Ankaufs- und Sammlungspraktik der Zeit zwischen Juli 1594 und Februar 1595 betrachtet. In dieser Hinsicht ist das *Kassabuch* eine aufschlussreiche Quelle, denn es bietet die Möglichkeit, die Ankäufe nachzuvollziehen, welche der Privatsekretär im Auftrag des Erzherzogs in den Niederlanden – vor allem aber in Antwerpen – tätigte.

Nachdem Erzherzog Ernst im Sommer 1594 seinen Einzug in Antwerpen beendet hatte, folgten die besprochenen weiteren Festivitäten. Nicht mehr im Festbuch beschrieben wird allerdings, welche Geschenke die Bürgermeister der Stadt dem Erzherzog zu Ehren seiner Ankunft in der Schelde-Metropole überreichten. Bei diesen Gaben handelte es sich um zwei Bildserien, die sich aufgrund der Zahlung für ihren Transport ebenfalls im *Kassabuch* als dann auch im Inventar finden lassen. Das

594 Die zusammenfassende Überschrift „Clenodia, Khetten, Ring und Andere Dergleichen Sachen" lässt darauf schließen, Inventar 1595, fol. 5r.

595 Vocelka/Heller 1997, 208.

596 Der Aspekt der Verteidigung der Niederlande und vor allem Ernsts Rolle als Anführer der königlich-spanischen Truppen in den Niederlanden wird hier als Grund angenommen, warum die Rüstkammer und Waffensammlung des Erzherzogs als einer der umfangreichsten Posten des Inventars erscheint, Inventar 1595, fol. 23v–25r.



39. Pieter Bruegel d. Ä., Der düstere Tag (Vorfrühling), 1565, Öl auf Holz, 118 x 163 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_1837. Image © Kunsthistorisches Museum, Wien.

erste – und wertvollere – Geschenk umfasste acht hochwertige Tapisserien flämischer Herkunft, also Objekte, die seit der Zeit der burgundischen Herzoge zu einem der wichtigsten und teuersten Exportgüter avanciert waren. Leider ist die Serie in keiner der Quellen spezifiziert worden, so dass im Unklaren bleibt, was auf ihnen dargestellt war. Im *Kassabuch* liest man den Eintrag „ein camer tapezerey von acht stuckhen“[597] und im Inventar finden sich diese wiederum als „acht stückh teppetzerey so die von Antorff irer fürstlichen Durchlaucht verehrt“[598]. Als zweites Geschenk hatte der Erzherzog eine Serie von sechs Gemälden erhalten.[599] Bei diesen handelt es sich um die in den 1560er Jahren geschaffenen *Monatsbilder* Pieter Bruegels des Älteren (Abb. 39–42).[600] Das *Kassabuch* benennt diese beim Erhalt als „6 taffeln von den 12 monnats zeitten“[601] und vermerkt damit den Namen des Künstlers nicht. Dieser

597 Haupt/Wied 2010, 226.

598 Inventar 1595, fol. 13^{r}.

599 Die Tapisserien kosteten die Stadt 8.550 Florin, die Gemälde 1.400, siehe Buchanan 1990b, 542.

600 In Wien finden sich drei Bilder, *Die Jäger im Schnee*, *Die Heimkehr der Herde* und *Der düstere Tag*, im Prager Palais Lobkowitz wird *Die Heuernte* aufbewahrt und das Metropolitan Museum New York stellt *Die Kornernte* aus. Aufgrund der Fülle an Untersuchungen im Allgemeinen zu Pieter Bruegel dem Älteren und im Speziellen zu den *Monatsbildern* sei hier nur beispielhaft auf folgende Literatur verwiesen: Buchanan 1990b, Herold 2002, unter der treffenden Überschrift „Labor and Leisure“ in Silver 2006, 103–132, Michalsky 2011, 234–249, Weissert 2011, 49–53 und 193–201, Kaschek 2012 sowie Weissert 2013, 44–45.

601 Haupt/Wied 2010, 226. Der Erzherzog hatte nach seiner Ankunft noch einen anderen, ebenfalls sechs Bilder umfassenden Jahreszeitenzyklus bezahlt. Diesen hatte er aber nicht für seine Sammlung gekauft, sondern direkt an seine Tante Maria Anna von Bayern in Graz gesandt, siehe ebd., 222 und dort Fußnote 227. Elizabeth Honig nimmt in ihrer Studie *Painting and the Market* ebenfalls Bezug auf diese Bilder, die von Jan Baptist Saive d. Ä. (auch Jean le Saive, 1540–1611) gemalt wurden und



40. Pieter Bruegel d. Ä., Die Kornernte (Hochsommer), 1565, Öl auf Holz, 119 x 162 cm, New York, NY, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 19.164. Image © The Metropolitan Museum of Art, New York.

findet sich erst im Nachlassinventar, in dem „sechs taffell von 12 monathenn des jars von Brügel“[602] aufgeführt werden.

Dass die Motive der Bilder mit den im Einzug vorgebrachten Wünschen an den Erzherzog parallelisiert werden können, zeigt Caecilie Weisserts Analyse der Bildserie, in der sie auf die wichtige Rolle des „Familienoberhaupts“ als Versorger hinweist.[603] Diese Rolle kann nun, vierzig Jahre nach der Entstehung der Gemälde, auf ihren von der Stadt erwählten neuen Besitzer projiziert werden: Erzherzog Ernst von Österreich, der in Antwerpen als Erneuerer der Künste, der Wissenschaften und des Handels aufgerufen wurde, stand nun an der Spitze der Regierung der Niederlande. Seine Aufgabe, all diese Wünsche und Hoffnungen zu erfüllen, finden sich folglich ausgeschmückt in den Bruegel-Bildern.

Explizit kann hier auf die erste Bühne des Einzugs, diejenige der Landwirtschaft, (Abb. A-9) verwiesen werden. Mit einem goldenen Ring erschien dort *Annus* neben Personifikationen der vier Jahreszeiten und der *Agricultura* mit ihrem goldenen Pflug. Jahreszeiten und Landwirtschaft waren demnach diejenigen Motive, die dem neuen Statthalter als Erstes vor Augen geführt werden sollten. Gleichsam werden so Bruegels *Monatsbilder* zu Erinnerungsobjekten ebendieser Aussagen, sie stehen als *pars pro toto* für den gesamten Einzug, der in den Tagen nach der Geschenkübergabe abgebaut wurde. Die Bilder, die eben nicht den Status des Ephemeren hatten, wurden somit, noch bevor die Festbuchpublikation begonnen werden konnte, zu objekt-

sich bis heute in halber Stückzahl im Kunsthistorischen Museum Wien (Inv. Nr. 7626, 2204, 7628) befinden, siehe Honig 1998, 126.

602 Inventar 1595, fol. 31^{r}.

603 Siehe Weissert 2013, 44–45.



41. Pieter Bruegel d. Ä., Die Heimkehr der Herde (Herbst), 1565, Öl auf Holz, 117 x 159 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_1018. Image © Kunsthistorisches Museum, Wien.

gebundenen ‚Botschaftern' der Stadt Antwerpen im Palast des neuen Statthalters. Wie sehr diese Geschenke die Sammlung Ernsts von Österreich beeinflussen sollten, zeigen seine in direkter Nachfolge der Übergabe getätigten Ankäufe.

Bereits wenige Tage nach dem Erhalt der sechs Jahreszeitenbilder wurden die ersten Kunstwerke im Auftrag des Erzherzogs in Antwerpen erworben. Schon am 16. Juli 1594 kaufte der Privatsekretär Blasius Hütter für 160 Florin Pieter Bruegels[604] *Bauernhochzeit* (Abb. 43) von 1567, für 48 Florin eine „landschafft"[605] vom Maler Tobias Verhaecht[606] (1561–1631) und für 373 Florin zwölf Glasmalereien, erneut mit dem Motiv der Monate bzw. Jahreszeiten von Nicolas Blumsteen, welche direkt an den Kaiser gesandt wurden.[607] Immer noch unter den Posten des 16. Juli kaufte er für 25 Florin dem Grafen Karl von Arenberg zwei Rundbilder des Malers Lucas van Valckenborch[608] (1535–1597) ab. Der Kunsthändler Hane van Wijk, der zuvor

604 Gemeint ist nachfolgend Pieter Bruegel der Ältere und nicht sein Sohn, Pieter Brueghel der Jüngere (1564–1638). Wieso trotz des großen Interesses an Pieter Bruegel dem Älteren keines der Bilder seines Sohnes, der ab den 1570er Jahren in Antwerpen nachweisbar ist, gekauft oder bestellt wurde, ist unklar. Das Gemälde einer Kreuzigung in „Briegels manier" könnte unter Umständen dem Sohn zugeordnet werden, auch wenn das Gemälde, das vermutlich identisch ist mit dem heute in Budapest im Szépművészeti Múzeum verwahrten Bild, auf 1617 datiert wird.

605 Haupt/Wied 2010, 227.

606 Zu Tobias Verhaecht ist keine aktuelle Forschung festzustellen, siehe für eine Bearbeitung seiner Bilder exemplarisch Boerlin 1973.

607 Siehe Haupt/Wied 2010, 227.

608 Lucas van Valckenborch war 1579 in die Dienste Erzherzog Matthias' getreten, als dieser Regent der Niederlande wurde. Er begleitete den Erzherzog nachfolgend nach Linz und verließ Österreich mit der Ernennung Ernsts zum Statthalter der Niederlande, da Matthias nun als Ernsts Nachfolger in



42. Pieter Bruegel d. Ä., Die Jäger im Schnee (Winter), 1565, Öl auf Holz, 117 x 162 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_1838. Image © Kunsthistorisches Museum, Wien.

der Stadt Antwerpen Bruegels *Monatsbilder* für die Summe von 1.400 Florin[609] verkauft hatte, veräußerte nun für 538 Florin drei weitere Bilder des Malers, und zwar Bruegels *Kinderspiele* (Abb. 44), *Die Anbetung der Heiligen Drei Könige* sowie ein weiteres, heute nicht bekanntes Bild „von unnser frawen"[610]. Mit Ausgaben über insgesamt 1.144 Florin hatte der Erzherzog so innerhalb eines Tages seine sechs Bruegel-Bilder um sieben Stücke erweitert. Doch mit dieser nun aus 13 Bildern bestehenden Sammlung schien die ‚Sammellust' des Erzherzogs noch nicht gestillt gewesen zu sein. Im September gab man über 240 Florin aus für sechs Jahreszeitenbilder von Lucas van Valckenborch und 76 Florin an den neu berufenen Hofmaler Hendrick de Clerck für sein *Sine Cerere et Baccho friget Venus*.[611] Am 13. Oktober folgte dann die überaus hohe Zahlung an den Kunsthändler Alonso Camonera von

seinen österreichischen Ämtern nach Ungarn abreiste. Van Valckenborch wurde in seiner neuen Heimat Frankfurt am Main von Ernst am 3. Januar 1594 auf seiner Reise in die Niederlande besucht. Der Erzherzog kaufte für 36 Florin eine Ansicht der Stadt Linz, siehe Haupt/Wied 2010, 219. Vgl. ebenfalls DaCosta Kaufmann 2012.

609 Siehe Buchanan 1990b, 542. Zur Provenienz der Bilder, nachdem sie die Sammlung ihres Auftraggebers Nicolaes Jong(h)elinck verlassen hatten, siehe ebd. und dort Fußnote 10 sowie Haupt/Wied 2010, 226–227, Fußnote 242.

610 Haupt/Wied 2010, 227.

611 Der in der kunsthistorischen Forschung immer wieder wichtige „Hofkünstler" hat zu einer Fülle an Forschungsergebnissen geführt, von denen grundlegend immer noch die gleichnamige Monografie Martin Warnkes von 1996 ist. Wie sich de Clerck in dieses einordnet, hat Catharina Van Cauteren aufgezeigt, siehe Van Cauteren 2010 sowie Van Cauteren 2016. Ob sich auch der im vorherigen Kapitel besprochene Otto van Veen zu den Hoskünstlern Ernsts von Österreich zählen lässt, muss derzeit unbeantwortet bleiben.



43. Pieter Bruegel d. Ä., Bauernhochzeit, um 1568, Öl auf Holz, 114 x 164 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_1027. Image © Kunsthistorisches Museum, Wien.

320 Florin für Pieter Bruegels *Bekehrung Pauli* (Abb. 45); keines der anderen Bilder Bruegels war so hoch bewertet worden.[612]

Wohl vorerst zufrieden mit einer Gemäldesammlung von nun mindestens 22 Tafeln konzentrierte sich der Erzherzog bzw. sein Sekretär auf andere Sammlungsstücke. So kaufte er für 14 Florin am 10. November „4 Cartas Germ(*aniae*), Hisp(*aniae*), Galliae, Belgy unnd ein Universal"[613] sowie für 24 Florin „allerlay bilder von khupfer stich"[614] und erweiterte die erzherzogliche Sammlung somit um gedruckte Kunstwerke.[615] Deutlich mehr Geld gab Ernst zeitgleich für Tapisserien aus: Dem Stadtsprecher Philipp Ayala, der die Willkommensrede auf den Erzherzog während der *Blijde Inkomst* gehalten hatte, kaufte Hütter für 4.172 Florin eine sechzehnteilige Tapisserienserie „von seiden, goldt, unnd silber"[616] ab. Einem Francisco Sweerts übergab man durch einen Boten 1.032 Florin für sechs Tapisserien mit einem Troja-Zyklus; dieser sollte laut *Kassabuch* dem päpstlichen Nuntius zukommen, wurde dann aber doch – wohl nach Begutachtung des Erzherzogs – selbst genutzt.[617]

612 Siehe Haupt/Wied 2010, 230.

613 Ebd., 232. Hier zeigt sich zudem wie eng Landschaftsmalerei zum Ende des 16. Jahrhunderts mit dem Interesse an Kartographie in Verbindung stand. Dass in Antwerpen zunächst die Monats-, Jahreszeiten- und Landschaftsbilder und dann die vier Karten für die Sammlung erworben wurden, unterstreicht wie sich Objekte und Wissensbereiche durchdringen konnten.

614 Ebd.

615 Im Inventar finden sich namentlich erwähnt vier Stiche in einem Buch von Jacob de Backer, drei Bilder Joris Hoefnagels mit „blomwerckh" und drei gedruckte „fantascien" von Hieronymus Bosch, siehe Inventar 1595, fol. 31^v–32^r.

616 Haupt/Wied 2010, 232.

617 Siehe ebd.



44. Pieter Bruegel d. Ä., Kinderspiele, 1560, Öl auf Holz, 118 x 161 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_1017. Image © Kunsthistorisches Museum, Wien.

Mit der Zahlung von 613 Florin für „ettlichen bildern ILLUMINIRT auf attlas" schließt diese Einkaufsreise des Privatsekretärs.

Nachfolgend gelangte ein Bild mit dem Titel *Tempus et Adolscens* in die Sammlung, für das im Dezember 105 Florin entrichtet wurden. Der Maler, dessen Name im *Kassabuch* nicht erwähnt wird, war laut Inventar Jacob de Backer (1540/45–vor 1600).[618] Ein Bild des Hieronymus Bosch (um 1450–1516) mit dem „crucefix unnd der *limbus*"[619] bezahlte der Sekretär am 14. Dezember mit 106 Florin.[620] Nach dem Jahreswechsel erhielt Otto van Veen 82 Florin für drei Porträts, die heute nicht eindeutig identifiziert werden können. Eine der letzten Ausgaben vor dem Tod des Erzherzogs waren 98 Florin für „zway gemäl von menschen und feuer"[621] des Malers Gillis Mostaert (1528–1598).[622]

Diese über circa ein halbes Jahr geführte zeit- wie geldintensive Einkaufspraktik, die für jeden zweiten Monat eine Reise nach Antwerpen vorsah, lässt bestimmte Rückschlüsse zu.[623] So ist dem *Kassabuch* zu entnehmen, dass in den Jahren zuvor kein

618 Siehe EBD., 234 und INVENTAR 1595, fol. 31v. Zu de Backers bekanntesten Werken zählt der 1589 gemalte Familienaltar Christoph Plantins.

619 HAUPT/WIED 2010, 234. Im Inventar unter dem Titel „Crucifix darunter ein fueß Von linbo patrium, 3 groß stuckh auff leinwath", INVENTAR 1595, fol. 32r.

620 Siehe HAUPT/WIED 2010, 234. Die Herausgeber des *Kassabuchs* geben an, dass ein solches Bild nicht bekannt sei, siehe EBD., Fußnote 280.

621 EBD., 237.

622 Zu Mostaert siehe GÖTTLER 2014B.

623 Wo und wie die Bilder in Antwerpen gekauft wurden oder wer diese dem Markt angeboten hat, ist unklar. Wahrscheinlich bedurfte es Mediatoren, welche den Sekretär Hütter zu ausgewählten Kunsthändlern brachten – Otto van Veen wird als solcher gehandelt (siehe BERTINI 1998) – oder es gab immer noch, ähnlich der *panden*, einen ganzjährig verfügbaren und offen zugänglichen Kunst-



45. Pieter Bruegel d. Ä., Bekehrung Pauli, 1567, Öl auf Holz, 108 x 156 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_3690. Image © Kunsthistorisches Museum, Wien.

ähnlich aktives Kaufverhalten von Gemälden an den Tag gelegt worden war. Dieses bestärkt die Annahme, dass die Bruegel-Bilder als Katalysatoren gedient haben, ein neues und auf die Niederlande ausgerichtetes Kunstsammeln anzuregen. Als Beleg kann hier der nur wenige Tage nach dem Erhalt der Serie getätigte Kauf eines weiteren Bildes Pieter Bruegels des Älteren, gemeint ist *Die Bauernhochzeit*, herangezogen werden. Mit den wenig später durchgeführten Käufen dreier weiterer Bilder des Künstlers führte der Erzherzog sehr wahrscheinlich (fast?) alle auf dem Kunstmarkt in Antwerpen verfügbaren Bilder dieses Meisters zusammen. Zum anderen zeigen die Einkäufe ein deutliches Interesse an Werken zeitgenössischer Künstler aus Antwerpen. Mit Otto van Veen, Lucas van Valckenborch, Tobias Verhaecht, der erst 1590 Meister der Antwerpener Lukasgilde geworden war, Hendrick de Clerck und Gillis Mostaert sammelte der Erzherzog durch seinen Privatsekretär diejenigen Maler, die im Jahr 1594/95 zu den erfolgreichsten Vertretern ihrer Zunft zählten.[624]

Ein besonderer Fokus lag offensichtlich auf Darstellungen der Jahreszeiten und auf Landschaften. So besaß der Erzherzog im Moment seines Ablebens drei Jahres-

markt. Der Beitrag Katlijne Van der Stighelens und Filip Vermeylens zum Antwerpener *Market of Paintings, 1400–1700* liefert leider keine neuen Erkenntnisse über die verfügbaren Erwerbswege lokaler Gemälde in den 1590er Jahren. Die Autoren verweisen lediglich auf die erschwerte Situation der Antwerpener Wirtschaft nach 1585 und dass außer dem stärkeren lokalen Absatzmarkt derjenige in Paris, wegen des immer noch möglichen Landwegs, genutzt wurde, siehe Van der Stighelen/Vermeylen 2006, 194–195.

624 Hier kann zusammenfassend auf die Ausführungen zu den jeweiligen Malern in Haupt/Wied 2010 verwiesen werden, die zu jedem einzelnen von ihnen teils umfangreiche Anmerkungen verfasst haben.



46. Pieter Bruegel d. Ä., Die Kreuztragung Christi, 1564, Öl auf Holz, 124 x 170 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_1025. Image © Kunsthistorisches Museum, Wien.

zeitenzyklen.[625] Neben den *Monatsbildern* Bruegels finden sich „Zwölff taffeln von 12 monathenn" des Künstlers „Kriemer"[626] und „Vier große stuckh auf leinwanth die vier Anni Temporibus"[627] von Tobias Verhaecht in der Sammlung. Bilder, die motivisch dem Bäuerlichen zugeordnet werden, sind Bruegels *Bauernhochzeit* sowie seine *Kinderspiele*. Mit dem Wort „landtschafft"[628] explizit als Landschaftsbild beschrieben, erscheinen ein Bild von Tobias Verhaecht und zwei von Gillis Mostaert, hier mit dem Spezifikum „bey der nacht"[629]. Es muss in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, dass auch die Bilder mit sakralen Themen, vor allem *Die Bekehrung Pauli*, einen deutlichen Fokus auf die Darstellung von Landschaft legen. Insgesamt 21 in Antwerpen gekaufte Bilder sind dieser motivischen Gruppe zuzuordnen, die mit ihrem Bildthema deutlich auf die initiale Schenkung der Stadt Antwerpen verweisen.

Weiterhin finden sich im Inventar Gemälde niederländischer Meister, deren Bezahlung im *Kassabuch* nicht nachzuvollziehen ist. Hier ist zuerst ein weiteres Bild Pieter Bruegels anzuführen: *Die Kreuztragung Christi* (Abb. 46).[630] Weitere Stücke

625 Unter der Rubrik „Verzaichnus der gemähl und kunststückh" zusammengefasst, siehe Inventar 1595, fol. 31r–32v. Die Überschrift legt nahe, dass die Bilder in einem einzigen Raum auf- und ausgestellt waren. Diese Annahme führte jedoch dazu, dass in den früheren Auswertungen der Gemälde des Erzherzogs diejenigen Bilder fehlen, welche der Erzherzog in der *recamera* oder anderen Räumen aufbewahrt hatte.

626 Beides ebd., fol. 31r.

627 Ebd., fol. 32r.

628 Ebd. Der Begriff wird drei Mal auf den fol. 31r bis 31v genannt.

629 Ebd., fol. 31v.

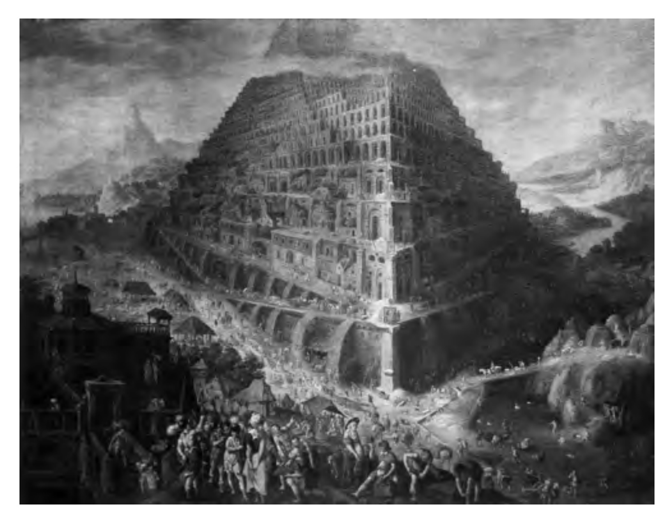
630 Von dieser besaß er zudem eine zweite Version in „Briegels manier", siehe ebd.

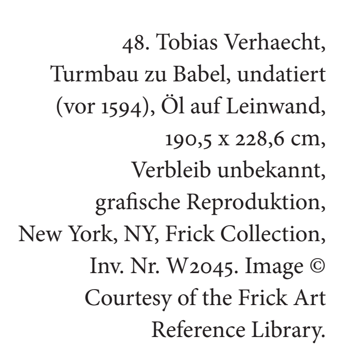


47. Hendrick de Clerck, Speisung der Fünftausend, 1594/1595, Öl auf Leinwand, 203 x 167 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_3573. Image © Kunsthistorisches Museum, Wien.

waren eine *Muttergottes mit dem Hl. Bernhard* von Hubert van Eyck[631] (1385/90–1426), eine *Maria das Jesuskind küssend* von Rogier van der Weyden[632] (1399/1400–1464), von Frans Floris de Vriendt (1517–1570) das Bild *Adam und Eva* sowie Floris' zwölfteilige Serie der „Brußbilder"[633] der Apostel und ein *Steinschneider* von Hieronymus Bosch. Von den bereits in Antwerpen gekauften Gemälden zeitgenössischer Künstler findet sich Hendrick de Clercks *Speisung der Fünftausend* (Abb. 47) im Inventar und von Tobias Verhaecht der *Turmbau zu Babel* (Abb. 48). Vier weitere Bilder werden nur unter Nennung ihrer Herkunft bzw. der Herkunft des Malers verzeichnet. Drei von ihnen sind eine Serie von Kupferbildern, welche die *Geburt Mariens*, *Marias Tempelgang* und die *Geburt Christi* zeigen, die mit dem Vermerk „Venedig" ins Inventar eingeschrieben wurden; das vierte ist ein *Bankett des Nebukadnezar* aus „Andorff" (Antwerpen).[634]

631 Im Inventar als „Rubert von Aickh", EBD., fol. 31ʳ.
632 Im Inventar als „Rugier von Brußell", EBD.
633 EBD.
634 Siehe EBD., 31ᵛ–32ʳ.





48. Tobias Verhaecht, Turmbau zu Babel, undatiert (vor 1594), Öl auf Leinwand, 190,5 x 228,6 cm, Verbleib unbekannt, grafische Reproduktion, New York, NY, Frick Collection, Inv. Nr. W2045. Image © Courtesy of the Frick Art Reference Library.

Es handelt sich hierbei um weitere 23 Bilder, welche die Sammlung des Erzherzogs vergrößerten. Alle sind von niederländischen Malern gefertigt worden; lediglich die Kupferbilder geben keinen Aufschluss über die Herkunft der Künstler und es kann nicht ausgeschlossen werden, dass es sich um Niederländer – *fiamminghi* – in Venedig handelte, die die Bilder dort herstellten. Die bereits genannte Liste bekannter Maler wird durch diese weiteren Gemälde um wichtige Künstlerpersönlichkeiten wie Hubert van Eyck, Rogier van der Weyden und Frans Floris erweitert. Die Bilder Verhaechts und de Clercks unterstreichen zusätzlich den Fokus auf Gemälde von aktuell in den Niederlanden wirkenden Künstlern. Nachvollziehbar zeigt sich hier das Interesse an lokaler Kunst und es wird davon ausgegangen, dass diejenigen Bilder, die nicht im *Kassabuch*, jedoch im Inventar genannt wurden, dennoch in den Niederlanden erworben worden waren.[635] Der Erzherzog umgab sich somit bewusst mit lokaler Kunst und verband bei ihrer Präsentation alte und neue Meister. Wenn dabei die Liste des Inventars auch als Hängungsliste angenommen werden kann, so zeigt sich, dass erst die alten Meister (van Eyck bis Bruegel) und dann die Werke der zeitgenössischen Künstler (de Backer bis Mostaert) gezeigt wurden. Diese Form der chronologischen Hängung scheint das virtuose Kunstverständnis des Sammlers und

635 Eine andere Praktik war das Überführen und der Austausch von Bildern. Sie zeigt sich unter anderem unter Rudolf II., der immer wieder aus der Sammlung Maximilians II. Einzelstücke für seine Kunstkammer von Wien nach Prag bringen ließ, siehe Swoboda 2008, 14. Im 17. Jahrhundert wurde unter der niederländischen Statthalterschaft Leopold Wilhelms von Österreich diese Praktik ebenfalls gepflegt. Der Erzherzog hatte mit seiner Ankunft in Brüssel die Meisterwerke flämischer Malerei mitgeführt, darunter alle hier genannten Bilder Pieter Bruegels, siehe Berger 1883 und Swoboda 2008, 76–87. Zum Interesse Leopold Wilhelms am ebenfalls von Ernst gesammelten Gillis Mostaert siehe Göttler 2014b.

seiner Berater zu unterstreichen, der es hier vermochte, die Bilder so zu arrangieren, dass die niederländische Malerei vom frühen 15. bis ins späte 16. Jahrhundert vor Augen geführt werden konnte.

Der Fokus auf lokale Kunst der südlichen Niederlande und das Wissen über diese lässt sich als bewusst initiierter wie inszenierter Moment der Herrschaftspräsentation im Nachgang der *Blijde Inkomst* lesen. Erzherzog Ernst umgab sich mit Kunst eines früheren ‚Goldenen Zeitalters' der niederländischen Malerei und verwies so auf die Hochphase flämischer Kunst unter van Eyck, van der Weyden, Bosch und Bruegel. Besonders die Bilder mit religiösen Motiven waren als ‚Überlebende' des Ikonoklasmus mit einem neuen Kultwert versehen und dadurch besonders sammlungs- und bewahrungswürdig geworden.[636] Durch die Sammlung zeitgenössischer Kunst, die gezielt in Antwerpen erworben worden war und mit dem Ankauf zweier Bilder Gillis Mostaerts noch bis auf wenige Tage vor dem Tod des Erzherzogs weitergeführt wurde, erfüllte der Erzherzog den Wunsch, der ihm während der *Blijde Inkomst* vorgetragen worden war. In Brüssel wie in Antwerpen hatte der antike Gott Apoll mit den Musen (Abb. B-9) beziehungsweise den Künsten (Abb. A-13) gethront und den Erzherzog aufgefordert, Kunst und Wissenschaft zurückkehren zu lassen. Wie konnte nun ein Statthalter die lokale Kunst besser fördern als durch die Ankäufe von Bildern ihrer jungen und erfolgreichen Künstler, die so den Status erhielten, vom zukünftigen Regenten der Niederlande und möglichen Kaiser gesammelt worden zu sein.

Kunstpatronage, Kunstwissen, Kunstsammlung und Herrscherrepräsentation waren somit in der Sammlung des Erzherzogs in einem sich gegenseitig bereichernden Geflecht miteinander verbunden und dienten allen Beteiligten zur Mehrung von *fama* und *virtus*. Gleichsam wird deutlich, wie unverkennbar *Blijde Inkomst* und Kunstsammlung miteinander in Verbindung standen, hatte der Erzherzog doch erst damit begonnen, seinen Sammlungsfokus auf Gemälde flämischer Maler zu richten, nachdem die Stadt Antwerpen ihm Bruegels *Monatsbilder* überreicht hatte. Hier kann nun lediglich spekuliert werden, wie umfangreich sich die Sammlung weiterhin entwickelt hätte, wäre Erzherzog Ernst nicht bereits nach 13 Monaten im Amt verstorben;[637] eine weitere Antwerpener Schenkung soll nachfolgend in einem kurzen Exkurs behandelt werden.

636 Vgl. zur Entwicklung und Bedeutung der niederländischen Kunst nach den Bilderstürmen Jonckheere 2012a und Jonckheere 2012b.

637 Die zuvor in die Sammlung aufgenommenen Bilder waren fast ausschließlich Porträts der Familienangehörigen des Erzherzogs. Diese umfasste Wachsporträts Maximilians II. (siehe Haag/Schlegel 2013, 52), der Schwestern Anna und Elisabeth und drei des Erzherzogs selbst (eines befindet sich heute in London in der Wallace Collection, Inv. Nr. S434). Weitere Porträts präsen-

Exkurs: Portugiesisches Silber

Die letzten Objekte der Sammlung, bei denen es sich wohl ebenfalls um Geschenke aus Antwerpen handelte, sind Stücke, die sich in der umfassenden Auflistung der silbernen Tischwaren außerhalb der *recamera* des Erzherzogs befanden.[638] Diese sind zwei „kandel mit dem portugalischen wappen“[639] von „34 mark 4 loth“ und „34 mark 1 loth 2 quentchen“[640]; ein Gewicht von über 9,5 Kilogramm. Ein drittes Objekt mit dem Wappen Portugals war ein „vergulten pecher mit dem portugalischen wappenn [zu] 12 mark 13 loth 2 qentchen“[641] (3,43 kg). Zum Vergleich der Gewichte der Silberwaren sei hier das schwerste Exemplar der Sammlung genannt, bei dem es sich um „ain große vergülte flaschen [zu] 44 mark 15 loth“[642] (12,61 kg) handelte. Die drei Exemplare mit dem portugiesischen Wappen gehörten damit zu den größten und teuersten Silberwaren der erzherzoglichen Silbersammlung und dominierten gemeinsam mit der vergoldeten Flasche und einem Set Kandelaber mit dem kaiserlichen Wappen – ebenfalls von über 9 Kilogramm Gewicht – die Silbertafel des Erzherzogs.

Unter Verweis auf die Forschungsergebnisse Hans Pohls wird hier die Annahme vertreten, dass die drei Silberstücke mit portugiesischem Wappen Geschenke der portugiesischen Handelsnation, die bereits prominent während der *Blijde Inkomst* aufgetreten war (Abb. A-10, A-11), an den Erzherzog waren. Pohl beschreibt in seinem Buch *Die Portugiesen in Antwerpen*, dass die Vorsteher der Nation enge Beziehungen zum Brüsseler Hof pflegten und vor allem gut mit Alessandro Farnese zusammengearbeitet hatten. Dieses „blieb auch unter den Nachfolgern Farneses so, denn in Brüssel verhandelte offenbar Simão Rodrigues d’Evora mit Erzherzog Ernst persönlich“[643].

tieren die Schwester Elisabeth auf Pergament, ihren Ehemann Karl IX. von Frankreich und die Cousine Anna von Österreich als Königin von Polen. Drei Bilder auf Münzen zeigten erneut Maximilian II., zwei Porträts Isabellas von Spanien waren ebenfalls in der Sammlung aufbewahrt worden. Diese Objekte befanden sich alle in der *recamera* oder in den angrenzenden Räumen bzw. Gewölben, siehe Inventar 1595, fol. 3r–4v sowie 7v. Dass Familienbildnisse einen wichtigen Bereich dynastischen Sammelns ausmachten, zeigt die berühmte Ambraser Porträtsammlung Ferdinands von Tirol, vgl. als Standardwerk Kenner 1893 und aktueller Prohaska 2012.

638 Inventar 1595, fol. 11r und 14r–17r.

639 Ebd., fol. 14r.

640 Ebd. Der Auswertung hochwertiger Silberwaren aus den Spanischen Niederlanden widmete sich Lorenz Seeligs unter http://ximenez.unibe.ch/material/silverware/ (29.11.2018). Das Gewicht folgt dem im Inventar genannten Wiener Gewicht („Der spanischen silber wigt wienner gewicht“), Inventar 1595, fol. 14r. Das Wiener Gewicht wird mit einer Wiener Mark zu 280,668 Gramm umgerechnet, ein Loth ist folglich 17,541 Gramm und ein Quäntchen 4,385 Gramm. Ich folge der Information zur Wiener Mark in *Meyers Großem Konversations-Lexikon* von 1905 (Bd. 13, 317).

641 Inventar 1595, fol. 14r.

642 Ebd.

643 Pohl 1977, 327.

Ferner kann Pohl belegen, dass Ernst Rodrigues d'Evora sehr schätzte, weshalb er ihn [persönlich?] nach Brüssel eingeladen hatte.[644] Diese guten Beziehungen machen es plausibel, dass es sich bei den drei großen Silberobjekten mit portugiesischem Wappen um Geschenke jener Kaufleute handelt. Diese Annahme erfährt weitere Unterstützung durch das allegorische Programm, das die portugiesische Nation an ihrem Aufbau beim Antwerpener Festeinzug zeigte. Dort war mit dem Río de la Plata – dem Fluss des Silbers – explizit auf dieses Edelmetall und seinen Import durch die Portugiesen verwiesen worden. Das für beide Parteien positive Ergebnis dieser Schenkung war, dass sich die Portugiesen als merkantile Partner und Ernst als Förderer des transeuropäischen Handels in Antwerpen unter habsburgischer Regentschaft ausweisen konnten.

Dieser kurze Exkurs zeigt, wie eng der Antwerpener Handel mit der Statthalterschaft des Erzherzogs verflochten war. Die bewusste Nähe, welche die Portugiesen erfolgreich zum Hof Ernsts gesucht haben, wurde bekrönt durch die Annahme der Geschenke und ihrer damit verbundenen Präsentation auf der erzherzoglichen Silbertafel. Sie changierten hier durch das Wappen Portugals zum einen zwischen dynastischen Objekten – immerhin war Philipp II. auch König von Portugal – und Handelswaren der Nation der Portugiesen in Flandern und konnten so in verschiedenen Kontexten von ihrem Besitzer eingesetzt werden.

Das Ende der Sammlung? Das Testament vom 19. Februar 1595

Als letzte Quelle, die im direkten Bezug zur erzherzoglichen Sammlung und vor allem ihrer Auflösung steht, soll der bisher unpublizierte Letzte Wille Ernsts von Österreich betrachtet werden.[645] Dieses Archivstück versprach bei seiner Auffindung im Österreichischen Staatsarchiv einen Einblick in die letzten Stunden Ernsts von Österreich zu bieten, da es am Nachmittag des 19. Februar 1595 von Ernsts Oberstkämmerer, Ernst Freiherr von Mollard (gest. 1620), und seinem Sekretär, Sebastian Westernacher (ca. 1550–1599), aufgenommen wurde.[646] Es musste jedoch festgestellt

644 Ebd., siehe dort auch die Fußnoten 90 und 91. Mit dieser vormodernen Lobbyarbeit waren sicherlich auch Verhandlungen um die Privilegien der portugiesischen Nation verbunden, da sich solche Vorgehensweisen für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts auch bei anderen, vornehmlich italienischen Nationen aufzeigen lassen, vgl. Harreld 2007, 275 sowie insgesamt Harreld 2010. Die erhaltenen Akten der Handelsnation Portugals aus dem 15. bis 17. Jahrhundert verwahrt das Stadtarchiv Antwerpen, siehe Antwerpen, SAA PK 1070 und 1071.

645 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, AT-OeStA/HHStA UR FUK 1465/1.

646 Von Mollard war „Grand chamberlain", Hortal Muñoz 2004, 202. Er kehrte nachfolgend nach Prag und Wien zurück und war unter anderem kurzzeitig Statthalter von Österreich unter der

werden, dass das Schreiben – adressiert an Erzherzog Matthias in Wien – den Besitz des im Sterben liegenden Erzherzogs kaum anspricht. So diktierte Ernst: „was aber mein verlaßenschafft anlangt, da wiestigr selbs am pessten, das ich an parschafft gahr nichts habe, das ubrige, so verhanden ist auch ain schlechtes gleich woll man es bey samen bleibt, so ist es dannocht etwas, wan es aber ~~jed~~ zertaillt werden solte, so ist es so gahr vill auch nicht, es seye aber was es wölle“[647]. Wenigstens attestierte der Statthalter seiner Sammlung damit, dass sie in ihrer Gesamtheit „dannocht etwas“ sei, wenn sie als solche bestehen bleiben würde. Dies unterstreicht den zu Beginn geäußerten Hinweis, dass die Sammlungsstücke, die fast ausschließlich im und um das erzherzogliche Appartement aufbewahrt wurden, nicht als Einzelobjekte wahrgenommen werden sollten, sondern erst durch ihre spezifische Anordnung Sinnzusammenhänge und ‚Wert‘[648] erfuhren. Dass dieser Zusammenhang der Sammlung gewahrt wurde, zeigt ihre Überführung via Wien nach Prag, wo Rudolf II. sie in seine Kunst- und Wunderkammer inkorporierte.[649]

Mit Blick in das Testament ist neben dem Verbleib der Sammlung ein weiterer Punkt unklar: der Wunsch des Erzherzogs nach seiner letzten Ruhestätte. So sagt die Quelle: „ich bevilch es alles dem allmechtigen ~~S~~ Gott, wie ers mit mier nach seinem göttlichen willen machen wierdt, also bin ich darmit was nueh gahr wol zufriden, und will mich ihme hiermit ganz und gahr ergeben haben“[650]. Im Folgenden äußert Ernst weder Wünsche hinsichtlich seines Beisetzungsortes noch in Bezug auf ein Grabmonument. Um beide Belange kümmerte sich sein Bruder und Nachfolger Albrecht.

Enns; Westernachers Position ist als „Chancellier“ verzeichnet worden, ebd. Dieser verblieb in jener Position unter Albrecht von Österreich. Nach seinem Tod erhielt Blasius Hütter, Autor des *Kassabuchs*, dessen Amt.

647 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, AT-OeStA/HHStA UR FUK 1465/1, fol. 2^r–2^v. Durchstreichung im Original.

648 Jedes Objekt für sich hat einen intrinsischen und den ihm zugeschriebenen Wert. Christine Göttler, Bart Ramakers und Joanna Woodall beschreiben dies im niederländischen Titel ihres gemeinsam herausgegebenen Bands des *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* als „waarde en waarden“ (Göttler/Ramakers/Woodall 2014a) und zeigen damit auf, dass ‚Wert‘ und ‚Werte‘ zwei verschiedene Bedeutungsebenen für vormoderne Objekte beschreiben.

649 In den zu Beginn des 17. Jahrhunderts angefertigten Inventaren der rudolfinischen Sammlung ist nicht mehr ersichtlich, welche Objekte – wie Uhren, *Exotica* oder Schmuckstücke – von Ernst stammten, siehe Fučiková 1988d, 220 sowie Swoboda 2008, 13–14. Siehe für das Prager Inventar Haupt/Bauer 1976. Bei Swoboda 2008 sind alle erhaltenen Inventarquellen im Anhang chronologisch gelistet worden, siehe ebd., 142–144.

650 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, AT-OeStA/HHStA UR FUK 1465/1, fol. 2^r. Durchstreichung im Original.

4.3. *Das Grabmonument Ernsts von Österreich in Brüssel*

Die (Re)Präsentation der *persona* des Statthalters Ernst von Österreich wird in dieser abschließenden Fallstudie im Kontext von Überlegungen zu Grab- und Erinnerungsmonumenten behandelt. Aktuelle Forschungen zum Thema ‚Erinnerungskultur' und Sepulkralkunst bereichern dabei unser Verständnis dieser meist in Kirchen aufgestellten Monumente. So sind in diesem Rahmen die Ergebnisse des Berliner Requiem-Forschungsprojekts zu nennen oder die der Publikationsreihe *Les funérailles princières en Europe, XVIe–XVIIIe siècle.*[651] Beide Forschungsansätze zeichnen sich dadurch aus, dass sie die kunst-, sozial- und kirchenhistorischen Bedeutungen dieser Monumente und ihre Verflechtung analysiert haben. Diesem Vorgehen wird hier gefolgt, da es dazu dient, das erzherzogliche Grabmonument in einem breiteren Bedeutungskontext zu analysieren. Die gezielte Untersuchung der Stiftung des Monuments durch den Amtsnachfolger und Bruder Albrecht von Österreich soll die Frage beantworten, welchen Nutzen er darin für sich und seine Dynastie sah und aufzeigen, dass auch er zu diesem Zweck auf die Motivkomplexe der *Blijde Inkomst* von 1594 Bezug zu nehmen schien.[652] Das Grabmal wird zudem als „hybride[s] Objekt"[653] analysiert, da es Elemente burgundischer, brabantischer, spanischer, österreichischer und italienischer Grabmonumente vereint.

Mit dem Tod Erzherzog Ernsts in der Nacht vom 20. auf den 21. Februar 1595 waren die Hoffnungen Philipps II. auf eine baldige Beilegung des Niederlandekonflikts zunächst zunichtegemacht. Die Dringlichkeit dieser Aufgabe wird durch die rasche Ernennung eines neuen Statthalters deutlich: Bereits am 26. April proklamierte der spanische König Kardinal Erzherzog Albrecht von Österreich, den jüngsten Sohn Maximilians II., zu Ernsts Nachfolger. Albrecht erreichte die Niederlande jedoch erst ein Jahr nach Ernsts Tod am 11. Februar 1596.[654] Albrecht folgte Ernst in allen

651 Siehe Bredekamp/Reinhardt 2004, Karsten/Zitzlsperger 2004, Behrmann/Karsten/Zitzlsperger 2007 und Karsten/Zitzlsperger 2010 (Requiem) sowie Chrościcki/Hengerer/Sabatier 2012, Chrościcki/Hengerer/Sabatier 2013 und Chrościcki/Hengerer/Sabatier 2015 (*funérailles princières*).

652 Siehe Zitzlsperger 2010, dort besonders 28–29 zum Komplex von *fama* und *memoria*. 2015 fand auf der jährlichen Konferenz der Renaissance Society of America in Berlin ein Panel unter dem Titel „Remembering the Habsburgs" statt, welches von Dr. Léon Lock und dem Autor organisiert wurde und dem gleichen Ansatz folgte, eine epochenübergreifende, dynastische Grabmalskultur der Habsburger zu untersuchen und bisher in Einzelstudien untersuchte Monumente miteinander zu kontextualisieren.

653 Reckwitz 2012, 37.

654 Siehe Duerloo 2012, 42–43. Als Interimsgouverneur hatte Pedro Henriquez de Acevedo, Graf von Fuentes (gest. 1610), die Niederlande kommissarisch betreut.

Positionen nach, so dass auch die Vermählung mit der Cousine Isabella Clara Eugenia avisiert wurde. Nach Albrechts Entlassung aus dem Kardinalskollegium und der Hochzeit mit Isabella erreichte das Paar Brüssel am 5. September 1599, wo es im Rahmen der offiziellen *Blijde Inkomst* begrüßt wurde.[655] Zum ersten Mal seit beinahe vierzig Jahren residierten fortan für 21 Jahre – bis zum Tod Albrechts – im Coudenberg-Palast souveräne Regenten der Niederlande.[656] Möglicherweise hat sich Albrecht bereits während der *Blijde Inkomst* in Antwerpen am 5. Dezember 1599 dazu entschieden, dass der Bildhauer Robert Colijns de Nole (ca. 1570–1636) das Monument für seinen verstorbenen Bruder anfertigen sollte, da dieser für wichtige Teile der skulpturalen Dekorationen des Einzugs zuständig gewesen war.[657]

Nachweislich feststellbar wird der Kontakt zwischen Albrecht und de Nole jedoch erst im Jahr 1601 durch Zahlungen an den Bildhauer für die Errichtung des Grabmonuments sowie für eine Reise nach England zum Kauf von Alabaster.[658] Bereits Anfang 1602 war das Monument (Abb. 49) vollendet und auf der südlichen Hochchorseite der St. Michael und St. Gudula Kirche aufgestellt (Abb. 50). Den Leichnam Ernsts, der zunächst in der Kirche St. Jakob auf dem Coudenberg beigesetzt worden war, hatten Albrecht und sein Hofstaat bereits vor Ostern des Jahrs 1600 in die Michael und Gudula-Kirche und dort in die Gruft der Herzoge von Brabant überführt, die sich in der Mitte der Hochchors und damit in unmittelbarer Nähe zum später fertiggestellten Grabmonument befand.[659]

655 Siehe Van Cauteren 2009, 31–32. Das Festbuch zu dieser *Blijde Inkomst* ist Bochius 1602. Siehe zum Einzug von 1599 speziell Cholcman 2014, 111–121. Zu diesem Einzug umfassend siehe Thøfner 1999a, Thøfner 2007, 206–225, Cholcman 2012 sowie Cholcman 2014.

656 Vgl. Duerloo 2012, 56.

657 Die einzige Monographie zur Bildhauerfamilie de Nole ist Casteels 1961, siehe auch Brandt 1927–1928, 91–98. Robert de Noles erhaltene Grabmonumente sind zu finden bei Miller Lawrence 1981, Kat. Nr. 13, 15, 17, 22, 68, 76, 80, 83, 123, 176, 349, 350, 352, 413. Siehe für die *Blijde Inkomst*-Dekorationen von de Nole Cholcman 2014, 115. Es handelte sich um insgesamt neun Figuren auf fünf Aufbauten. Zu diesen gehörten unter anderem die Liegefiguren des Okeanos und der Tethys (ebd., 57), die bekrönende Skulptur auf dem *Bogen der Frauen* (ebd., 97, Fußnote 61), die Figuren des Neptuns und der Athena, die neben dem Riesen Antigoon aufgestellt waren (ebd., 108–109) und Figuren am Bogen der Fugger (ebd., 113).

658 Siehe Casteels 1961, 94.

659 Siehe Duerloo 2012, 111–112. Quellen berichten von der Prozession, die Albrecht anführte, doch anders als beim Tod Karls V. 1558, Farneses 1592 oder Albrechts 1621 wurde die Prozession nicht Gegenstand einer eigenen Text- oder Bildserie. Zur Funeralprozession Karls V. siehe Schrader 1999, zu derjenigen Albrechts Banz 2000, 120–124 und umfangreich Cholcman 2007. Beide werden einander vergleichend gegenübergestellt in Thøfner/García García 2010. Über die Funeralprozession und das Begräbnis für Ernst berichtet zudem Coremans 1847, 61–66. Die Akten dieser Prozession lagern in Brüssel im Algemeen Rijksarchief/Archives générales de Royaume unter der Archivnummer DSS 317.

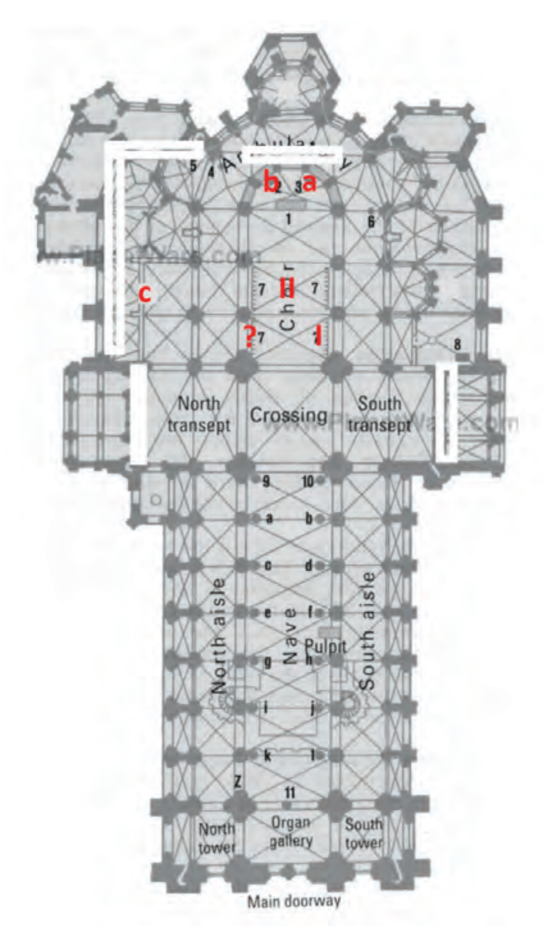


49. Robert de Nole, Grabmonument für Ernst von Österreich, um 1600, verschiedene Steinarten, Brüssel, St. Michael und St. Gudula. Foto: Ivo Raband.

Wie lässt sich im Folgenden Albrechts Stiftung des Grabmonuments für den älteren Bruder bewerten? Zentraler Punkt für seine Motivation scheint seine ausgeprägte *Pietas Austriaca/Albertina* zu sein, doch kannte er den verstorbenen Bruder kaum und zudem hätte eine Übergabe des Leichnams nach Wien ebenfalls zu einer standesgemäßen Bestattung geführt; Ernst war immerhin fast zwanzig Jahre Statthalter in Wien gewesen.[660] In den Niederlanden hatte Ernst diese Position nur dreizehn Monate ausgefüllt. Warum also wollte Albrecht seinen Bruder in Brüssel beisetzen? Welche Rolle spielte die Stiftung des Grabmonuments? Die in diesem Zusammenhang formulierte Theorie Luc Duerloos, dass „die Überreste der alten Regierung zu Grabe getragen wurden“[661], um Raum für den Neuanfang des Erz-

660 Siehe zu *Pietas Austriaca* Coreth 1982, Hoppe 2014, Jordan Gschwend 2014 und Telesko 2014. Den spezifischen Begriff der *Pietas Albertina* prägte Luc Duerloo, siehe Duerloo 1997 und Duerloo 2012.

661 Im Original „What remained of the old reign was laid to rest“, Duerloo 2012, 112.



Bildlegende

a: Heutiger Standort des Ernst-Monuments
b: Heutiger Standort des Löwen-Monuments
c: Kapelle des Heiligen Sakraments

I: Ursprüngliche Aufstellung des Ernst-Monuments
II: Ursprüngliche Aufstellung des Löwen-Monuments
?: Möglicher Aufstellungsort eines dritten Monuments

Weiße Felder: Buntglasfenster aus Stiftungen der Habsburger

50. Grundriss der Kathedrale von Brüssel (heutiger Zustand) mit eigenen Einzeichnungen, Image © https://www.planetware.com/touristattractions-/brussels-b-br-bbb.htm (12.12.2018).

herzogspaares zu schaffen, scheint an dieser Stelle zu kurz gegriffen, da sie die starke visuelle Präsenz des Ernst-Monuments im Hochchor der Kirche ausklammert. Vielmehr ist der Frage nachzugehen, ob die erhaltenen Stiftungen Albrechts in dieser Kirche, von denen das Grabmonument nur die erste war, die Rekonstruktion eines umfangreicheren Memorialplans erlauben.[662]

662 Zum Grabmonument, seiner Rolle und seiner Wahrnehmung in der Vormoderne siehe u. a. Oexle 1995, Karsten/Zitzlsperger 2004 (darin auch Erben 2004), Hengerer 2005 (darin auch Kohn 2005), Baresel-Brand 2007 und Meys 2009.



51. Detail des Grabmonuments für Ernst von Österreich (Abb. 49) mit der Collane des Ordens vom Goldenen Vlies. Foto: Ivo Raband.

Das Grabmonument für Erzherzog Ernst von Österreich steht bis heute im Hochchor der Kirche St. Michael und St. Gudula, die 1962 zur Kathedrale erhoben wurde und als Hauptkirche Belgiens fungiert.[663] Seit dem 19. Jahrhundert findet sich das Monument im letzten südwestlichen Bogen des Hochchors vor dessen Scheitelpunkt. Die Hauptfigur, die unmittelbar die Aufmerksamkeit jedes Betrachtenden auf sich zieht, ist die Liegefigur des Erzherzogs. Als Demigisant ruht sie auf ihrer linken Körperseite, das rechte Bein ist aufgestellt und angewinkelt, das linke ruht in einem leichten Winkel auf der Seite, der linke Arm auf einem mit Quasten verzierten Kissen dient als Stütze für den in der Hand ruhenden Kopf. Diese besondere Form der Liegefigur wurde hier zum wahrscheinlich ersten Mal für ein fürstliches Grabmonument in den Niederlanden verwendet und ist darum genauer zu untersuchen.[664] Das Gesicht des Erzherzogs – mit dem immer wieder auf seinen Darstellungen anzutreffenden Bart und Schnauzbart – ist eindeutig nach den in den Niederlanden angefertigten Porträts des Erzherzogs gestaltet worden (Abb. 30); seine Augen sind geschlossen. Auf dem Kopf trägt er – im Gegensatz zu allen erhaltenen Porträts – den österreichischen

663 Zur Kirche siehe Van Schoubroeck/Lambrecht 2001. Zu diesem Monument siehe Miller Lawrence 1981, Kat. Nr. 349 und Lauro 2007, 168–169. Kurze Erwähnung findet es auch bei Banz 2000, 117 und Thøfner 2007, 264–267. Eine kleine ‚Überblicksstudie' zum süd-niederländischen Grabmonument (es werden drei Beispiele besprochen) des 17. Jahrhunderts ist Durian-Ress 1974, eine zweite, umfangreichere Studie, die jedoch in quantitativen Zusammenhängen und Lesarten verbleibt, ist Miller Lawrence 1981; beide haben keinen spezifischen Fokus auf das Ernst-Monument gelegt. Eine umfassende Analyse der süd-niederländischen Grabmalskultur – ähnlich derjenigen von Frits Scholten für die nördlichen Provinzen (Scholten 2001) – fehlt bisher.

664 Siehe zu dieser Figurenform und ihrer Etablierung im Rom des frühen 16. Jahrhunderts unter den della Rovere und Papst Julius II. Zitzlsperger 2004. Ältere Texte, wie Körner 1997, beschreiben den Demigisant zwischen ‚passivem Zustand und aktiver Teilnahme', siehe ebd., 116–117.




52. und 53. Päpstlicher Hut und päpstliches Schwert aus den Grabbeigaben Erzherzog Ernsts, 1587, Brüssel, St. Michael und St. Gudula. Fotos: Ivo Raband.

Erzherzogshut, welcher ihn als Prinzen aus dem Hause Habsburg ausweist. Gekleidet ist er in eine vollständige Paraderüstung, die am Hals und an den Handgelenken in Hals- bzw. Armkrausen endet.

Über der Brust erkennt man einen nach hinten fallenden Mantel, auf welchem der Erzherzog zum Teil ruht. Darüber ist ein Koller – eine vormoderne Kragenform – auszumachen, auf dem die Collane des Ordens vom Goldenen Vlies aufliegt (Abb. 51). Ernsts rechte Hand ruht auf seinem rechten angewinkelten Bein. Vor dem Körper des Erzherzogs liegt ein langes Paradeschwert, welches an seiner Rüstung befestigt ist. Dieses Schwert scheint nach demjenigen Exemplar gestaltet zu sein, welches Ernst 1587 von Papst Sixtus V. Peretti (1421–1590, ab 1585 Papst) erhalten hatte und das zusammen mit einem Hut als offizielles Geschenk übergeben worden war, als Ernst erneut zur Wahl für den polnisch-litauischen Königsthron stand. Als „Hut und Schwert" bezeichnet – auf Latein *ensis benedictus* und *pileus* – war dies eine Auszeichnung des Papstes an Männer, die den katholischen Glauben verteidigt hatten und gehörte damit zu einer der höchsten Auszeichnungen der Vormoderne; beide Originale wurden im Grab des Erzherzogs aufgefunden und werden heute in unmittelbarer Nähe zum Monument, in der Kapelle des Heiligen Sakraments, ausgestellt (Abb. 52, 53).[665] Zu Füßen der Liegefigur, wo an früheren Grabmonumenten oft heraldische Tiere mit oder ohne Wappen angebracht waren, sind die fehlenden

665 Man fand auch ein Kruzifix und eine goldene Urne, die das Herz des Erzherzogs enthält, siehe Claes 2006–2008. Dort sind auch weiterführende Informationen zu Schwert und Hut zu finden.



54. Detail des Grabmonuments für Ernst von Österreich (Abb. 49) mit Helm und Handschuhen. Foto: Ivo Raband.

Stücke der Paraderüstung einzeln und ohne Verbindung zur Hauptfigur aufgestellt worden: der zugehörige Helm mit Federschmuck und die Handschuhe (Abb. 54).

Die Liegefigur, Helm und Handschuhe sind aus englischem Alabaster gefertigt worden.[666] Aufgrund der Beschädigungen der Figur und des verwitterten Zustands des Steins – wohl Kriegsschäden der vergangenen Jahrhunderte – ist dieser heute fleckig und zeigt gerade auf der Brust der Figur großflächige, orange Verfärbungen, so dass der originale, wesentlich hellere Zustand der Figur nur noch zu erahnen ist. Durch ihre Anbringung auf einer schwarzen, vor- und zurückspringenden Steinplatte dürfte die – heute verlorene – Leuchtkraft der Liegefigur ursprünglich noch stärker zur Geltung gekommen sein und das Grabmal in seiner Materialität möglicherweise noch deutlicher an den Schwarz-Weiß-Kontrast der Grabmonumente der Burgunder in Champmol erinnert haben. Der Stein der Auflage kann zudem als lokaler schwarzer Marmor aus Dinant, sogenannter *coperlagerstenen*, identifiziert werden.[667] Die Marmorplatte ruht auf einem Gurtsarkophag, dessen Flächen vollständig mit geometrisch-floralen Ornamenten aus Akanthusranken und Fruchtkränzen überzogen sind. Diese finden sich ebenfalls an den Seiten und auf der Rückseite des Monu-

666 Siehe Casteels 1961, 94.

667 Eine der wenigen Beschreibungen dieses belgischen Steins gibt der Geologe Prof. Dr. Eric Groessens, siehe http://www.clubalpin.be/sites/default/files/oldsite/rochers/freyr/Le%20marbre%20noir.pdf (29.11.2018).

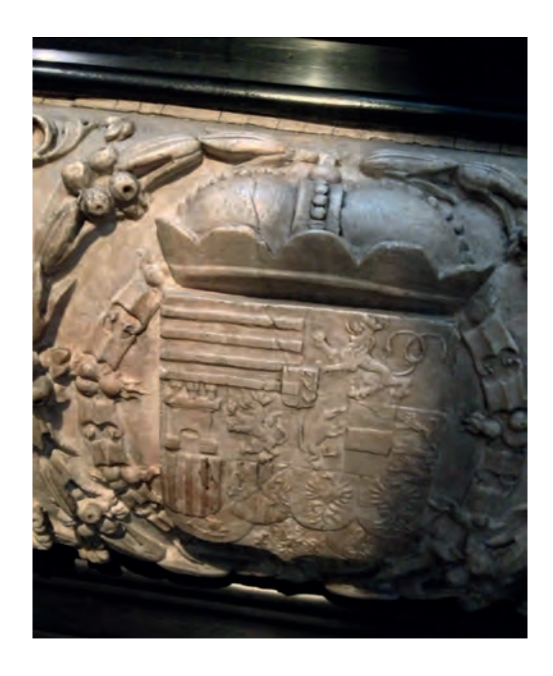


55. Cornelis Floris, Zeichnung für den Entwurf eines Tumbagrabmals, 1573, Tinte/Tusche auf Papier, 33 x 21 cm, New York, NY, New York Public Library, Spencer Collection, Ms. 109, f. 51 verso. Image © New York Public Library.

ments, so dass von einer ursprünglich allansichtigen Aufstellung auszugehen ist. Für den Unterbau des Ernst-Monuments ruft Cynthia Miller Lawrence eine Zeichnung des Cornelis Floris (1514–1575) in der New York Public Library auf (Abb. 55), welche tatsächlich als Vorlage angenommen werden kann.[668] In der Mitte des Kenotaphs erscheint das Wappen des Erzherzogs (Abb. 56). Dieses ist umfangen von der Collane des Ordens vom Goldenen Vlies und bekrönt mit dem Erzherzogshut. An identischer Stelle findet sich auf der Rückseite des Monuments ein geflügelter Schädel mit der Inschrift *MEMORIA SERENISSIMI PRINCIPIS | ERNESTI ARCHIDUCIS AUSTRIÆ*, die den Verstorbenen und hier Erinnerten anhaltend identifizierbar werden lässt.

Die Gurte des Sarkophags sind aus demselben schwarzen Marmor wie die Auflageplatte gearbeitet und mit kleinformatigen ionischen Kapitellen und stilisierten Löwenpranken aus Alabaster verziert, wodurch die Bauteile optisch miteinander

668 Siehe Miller Lawrence 1981, Kat. Nr. 349. Ich danke David Christie von der New York Public Library, der mir Fotografien der Zeichnung zukommen ließ, so dass die Aussage Miller Lawrences, die ohne Abbildung verblieb, überprüft werden konnte.



56. Detail des Grabmonuments für Ernst von Österreich (Abb. 49) mit dem Wappen des Erzherzogs. Foto: Ivo Raband.

verschränkt werden. Die hellen Löwentatzen stehen wiederum in Kontrast zu der ebenfalls aus schwarzem Marmor gefertigten Bodenplatte des Monuments.

Die außergewöhnliche Erscheinungsform des Monuments und seine prominente Positionierung im Kirchenraum lassen deutlich erkennbar werden, dass Albrecht von Österreich diesem Projekt in seiner „erzherzoglichen Propagandamaschine“[669] eine wichtige Rolle hatte zukommen lassen. Dieses wird weiterhin dadurch unterstrichen, dass sich für die Gestaltung des Monuments sowohl im österreichisch-habsburgischen Kontext als auch im Umfeld der burgundisch-brabantischen Herzoge mögliche Bezüge zu früheren Beispielen finden. Durch eine umfangreiche Untersuchung der Formensprache des Grabmonuments, die sich auf den ersten Blick als eher heterogen und eklektisch beschreiben lässt, soll geklärt werden, wie Albrecht das Monument spezifisch visuell verorten wollte.

Ein wichtiges Beispiel für Albrechts umfangreiches Interesse an der Geschichte und Gestaltung der burgundisch-brabantischen Grabmonumente in den Spanischen Niederlanden ist das von ihm geförderte Projekt des Antoine de Succa (vor 1567–1620): In den über vierzehn Jahren zusammengetragenen „Les mémoriaux“ hat de Succa für Albrecht die noch erhaltenen und nicht vom Ikonoklasmus oder durch den Achtzigjährigen Krieg zerstörten Erinnerungsmonumente der Spanischen

669 Im Original „archducal propaganda machine“, Duerloo 2012, 108.

Niederlande bildlich zusammengetragen.[670] Diesen Kunstwerken kam im Rahmen der Rekatholisierung wie auch der Instrumentalisierung der dynastischen Vorfahren des Erzherzogspaares eine besondere Rolle zu, da sie den Bildersturm überstanden hatten. Dieses Interesse an den Monumenten der Herzoge von Burgund und Brabant lässt sich sodann auch im Ernst-Monument feststellen, dort vor allem an der Wahl der Materialien. Der bereits angesprochene schwarze Marmor aus dem Süden Belgiens stellt dabei die bedeutsamste Verbindung dieses Monuments zu seinen historischen Vorgängern dar; gemeint sind hier die Grabmonumente der Herzoge von Burgund in der Kartause von Champmol.[671] Dort befinden sich die Grabmonumente Philipps des Kühnen (1342–1404, ab 1363 Herzog von Burgund) und seines Sohnes Johann Ohnefurcht (1371–1419, ab 1404 Herzog von Burgund), die bis heute zu den visuell und materiell spannendsten Monumenten ihrer Zeit zählen (Abb. 57). So zeigt sich am Grabmonument Philipps deutlich der Gebrauch des schwarzen Marmors als großformatige und voluminöse Auflagefläche für die Liegefigur, die ursprünglich ebenfalls in Rüstung dargestellt war.[672] Wie am Ernst-Monument ist es dann auch eine hohe, mit Vor- und Rücksprüngen gefertigte schwarze Sockelplatte, die das Monument nach unten abschließt. Zwischen beiden Platten erscheinen in Champmol die berühmten von Jean de Marville (gest. 1389) und dann Claus Sluter (um 1340–1405/06) geschaffenen Pleurants, die in der aus hellem Stein gestalteten Arkade das Monument umstehen.

Dieser Einsatz von zwei nach oben und unten abschließenden schwarzen Marmorplatten um einen hellen Unterbau, der in Champmol so prominent eingesetzt wurde, ist zu Beginn des 16. Jahrhunderts von Conrad Meit (1470/1485–1550/1551) für seine Auftraggeberin Margarete von Österreich (1480–1530) in die südlichen Niederlande überführt und transformiert worden. Margarete hatte Meit unter Vertrag genommen, um das Grabmonument ihres verstorbenen Ehemannes, Philibert von Savoyen (1480–1504), zu schaffen, das in der von ihr gestifteten Klosterkirche Saint-Nicolas-de-Tolentino von Brou seine Aufstellung fand (Abb. 58).[673] Das freistehende Grabmonument zeigt einen identischen Farbaufbau wie diejenigen in Champmol: Die Figuren sind aus weißem, die Deck- und Bodenplatten aus schwarzem Stein gefertigt. Philibert erscheint als Liegefigur in Rüstung mit Mantel und Ordenskette – ein Schema, das am Ernst-Monument übernommen wurde – und hat die Hände zum Gebet gefaltet. Umstellt wird er von sechs Putti, von denen die

670 Siehe De Succa 1601–1615/1977.
671 Siehe zur Kartause umfassend Prochno 2002.
672 Vgl. ebd., 96.
673 Siehe zu der Klosteranlage umfassend Hörsch 1994. Zu den dortigen Grabmonumenten Philiberts und Margaretes siehe Lauro 2007, 115–125.



57. Jean de Marville, Claus Sluter und Claus de Werve, Grabmonument für Philipp den Kühnen, 1381–1410, verschiedene Materialien, Zustand nach der Rekonstruktion nach 1945, Dijon, Musée des Beaux-Arts. Image © https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Dijon_Philippe_le_Hardi_Tombeau1.jpg, Foto: Welleschik (12.12.2018).

beiden seitlichen Helm und Handschuhe der Rüstung präsentieren; auch hier lässt sich die teilweise Übernahme am Ernst-Monument feststellen. Unter Philibert öffnet sich der Tumba-Aufbau und gibt den Blick frei auf einen Transi.[674] Umstellt ist diese zweite Liegefigur von gotischen Miniaturarkaden, an den Ecken und Mittelpunkten finden sich Nischen mit Heiligenfiguren. Deutlich tritt hier hervor, wie sehr Margarete durch die Arbeit Meits bemüht war, die burgundische Grabmalstradition für die Herrschaft der Habsburger in die Niederlande zu überführen und so dynastische Kontinuität zu erzeugen.[675]

674 Siehe zum Transi Rogers Cohen 1969, Körner 1997, 157–167 und Schwarz 2002, 140–171.

675 Chronologisch betrachtet begann dieser Prozess bereits mit dem Tod Marias von Burgund, Margaretes Mutter, 1482 und dem von ihrem Mann, Kaiser Maximilian I., in Auftrag gegebenen Grabmonument in der Liebfrauenkirche in Brügge, siehe Lauro 2007, 116–108. Dort findet sich ebenfalls schwarzer Marmor als Deck- und Bodenplatte wie in Champmol, jedoch ist die Fertigung der Figuren und der Tumba in Bronze ein Verweis auf die imperialen Ansprüche dieses



58. Conrad Meit, Grabmonument für Philibert von Savoyen, nach 1504, Alabaster und schwarzer Stein, Brou, Saint-Nicolas-de-Tolentino. Image © https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eglise_de_Brou7_Philibert_II_de_Savoie.jpg, Foto: Welleschik (12.12.2018).

Es zeigt sich, dass Albrecht diese Konnotationen des Materials bekannt waren – wohl durch de Succas Arbeit – und er bewusst den schwarzen Marmor aus Dinant einsetzen ließ, um Liegefläche, Gurte und Bodenplatte am Ernst-Monument daraus fertigen zu lassen. Tatsächlich erschien der Einsatz dieses Steins den Zeitgenossen Albrechts als etwas sehr Besonderes, so dass davon auszugehen ist, dass das Ernst-Monument insgesamt hohe Aufmerksamkeit genoss. Gezeigt werden kann dies anhand des von Brendan Dooley ausgewerteten Briefverkehrs des Don Giovanni de' Medici (1567–1621), der sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts in den Spanischen Niederlanden aufhielt.[676] So schrieb Don Gionvanni 1604, dass er „730 Stücke verschiedener Formen und Größen dieses typischen ‚flämischen' Marmors"[677] bestellt habe; gemeint ist hier der schwarze Marmor aus Dinant. Diesen habe er am

Monuments, das damit in direktem Zusammenhang mit dem umfangreichen Monumentenprojekt Maximilians in Innsbruck steht. Margarete, als Statthalterin der Niederlande, führt daher nicht die Tradition ihres Vaters, sondern die der Vorfahren ihrer Mutter in Champmol weiter. Das Grabmonument Margaretes sei an dieser Stelle ausgeklammert, da es sich als Baldachintypus mit Liegefigur und darunter angebrachtem Transi wiederum einer anderen Tradition zuordnen lässt, siehe ebd., 115–125.

676 Siehe Dooley 2006.

677 Im Original „730 pieces of various shapes and sizes of this typical ‚Flemish' marble", siehe ebd., 89. Vgl. dazu Martens/Ottenheym 2013, 366.

„Familiengrab der Herzoge von Aerschot und am Monument für Erzherzog Ernst von Österreich“[678] gesehen und beschlossen, den Stein für sein eigenes Projekt in Florenz zu beziehen: die Cappella dei Principi an San Lorenzo, für die er unter anderem auch die Grundrisszeichnung erstellt hatte.[679]

Optisch wurde so mit dem Einsatz des alternierenden schwarzen Marmors und weißen Alabasters den Betrachtenden des Ernst-Monuments eine Kontinuität vor Augen geführt, die die Übertragung der Niederlande über Philipp den Kühnen an Maria von Burgund an ihren Sohn Philipp den Schönen und nachfolgend an Kaiser Karl V. und dann den spanischen König Philipp II. und seinen Statthalter Ernst aufzeigte. Durch Albrechts Hochzeit mit der spanischen Infantin Isabella waren die Niederlande dann als Mitgift in die Ehe eingegangen und es bestand die berechtigte Hoffnung, eine neue, niederländische Linie der Habsburger zu begründen.[680] Daher war es wohl ein Anliegen Albrechts, am Grabmonument des Bruders beide Seiten der Habsburger-Dynastie vereint zu zeigen, um die Zusammenführung beider Familienzweige zu unterstreichen; der bewusste Einsatz des Erzherzogshuts an der Liegefigur zeugt davon.

Als Vergleichsbeispiel kann das Monument Karls von Innerösterreich und seiner Gattin Maria Anna von Bayern herangezogen werden (Abb. 59). Der Onkel Ernsts und Albrechts war der jüngste Bruder Kaiser Maximilians II. Er hatte die Regentschaft über Innerösterreich in Graz erhalten und stand besonders zum Ende seines Lebens in engem Kontakt mit Ernst. 1590, mit dem Tod Karls, hatte Ernst die Vormundschaft für Karls und Marias Sohn Ferdinand übernommen, der ab 1619 als Kaiser Ferdinand II. die Dynastie der Habsburger in Österreich fortführte, nachdem alle Söhne Maximilians II. ohne Erben verstorben waren. Das Grabmonument Karls und Marias befindet sich in der Klosterkirche im österreichischen Seckau im eigens von Karl gestifteten Mausoleum seiner Familie. Es zeigt auf einem hohen Unterbau aus insgesamt sechs Ebenen, dessen Formen einem Gurtsarkophag nachempfunden sind, im Zentrum die Liegefiguren Karls und Marias. Karl, die Hände übereinandergelegt, ruht mit seinem Kopf auf einem mit Quasten versehenen Kissen und wird in voller Paraderüstung gezeigt; einen Erzherzogshut trägt er nicht. Auf seiner Brust erscheint der Orden vom Goldenen Vlies an einem Stoffband und zu seinen Füßen steht sein Helm. Die Aufsicht auf das Monument (Abb. 60) zeigt, dass ähnlich wie in Burgund die Figuren auf einer schwarzen Fläche aufliegen. Diese ist hier jedoch als dünne Matte gestaltet und verweist damit auf die Strohmatte, auf der zu jener Zeit die

678 Im Original „family tomb of the duke of Aerschot and the sepulchre of Archduke Ernest of Austria“, ebd., 89.

679 Siehe und vgl. Martens/Ottenheym 2013, 366.

680 Vgl. Duerloo 2012, 521 und 529.



59. Grabmonument für Karl von Innerösterreich und Maria Anna von Bayern, nach 1590, verschiedene Steinsorten, Seckau, Basilika, Habsburger Mausoleum. Image © https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Basilika_Seckau,_Habsburger_Mausoleum,_Kenotaph_1.jpg, Foto: Dnalor_01, Lizenz: CC-BY-SA 3.0 (12.12.2018).

Leichname der Verstorbenen aufgebahrt wurden.[681] Ähnlich dem Ernst-Monument sind hier Gurte in Balusterform gewählt worden, um den Sarkophag einzufassen, welcher aus weißem Stein gefertigt und mit floraler Ornamentik verziert wurde. Der Vergleich beider Monumente, die in vollkommen unterschiedlichen Kontexten entstanden sind, zeigt, dass das Ernst-Monument als ‚habsburgisch' bezeichnet werden kann, da es in Material und Gewandung der Figur den anderen männlichen Mitgliedern der Dynastie entspricht.[682] Albrecht hat damit Bezüge zur Darstellung der

681 Siehe Baresel-Brand 2007, 251.

682 Als weitere habsburgische Erinnerungswerke, die zeitlich nah zum Ernst-Monument entstanden sind, können hier die freistehenden Monumente für Ferdinand I., seine Frau Anna und ihren Sohn Maximilian II. im Prager Veitsdom genannt werden sowie das Grabmal für Friedrich III. im Wiener Stephansdom und natürlich das für Maximilian I. in Innsbruck. Hierbei handelt es sich jedoch um Aufträge einer deutlich größeren Dimension, die durch das politische Amt der zu



60. Grabmonument für Karl von Innerösterreich und Maria Anna von Bayern, nach 1590, verschiedene Steinsorten, Seckau, Basilika, Habsburger Mausoleum. Image © https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Basilika_Seckau,_Habsburger_Mausoleum,_Kenotaph.jpg, Foto: Dnalor_01, Lizenz: CC-BY-SA 3.0 (12.12.2018).

Habsburger in Österreich herzustellen vermocht, doch erneuerte er die Traditionen aus Burgund und Österreich dadurch, dass er die bisher ungenutzte Form des Demigisants einsetzte.

Es stellt sich folglich die Frage, wieso Ernst in dieser Form am Monument präsentiert wurde. Dabei ist zuerst die Herkunft des Demigisants als Grabfigur zu betrachten. Erwin Panofsky geht in seinen Vorlesungen zur Grabplastik von einem spanischen Ursprung dieser Figur aus.[683] Diese Ansicht teilen Philippe Ariès und Juan Antonio Martínez Gómez-Gordo, die im zwischen 1486 und 1504 geschaffenen Wandgrabmal des Martín Vázquez de Arce (ca. 1444–ca. 1522) in der Kathedrale von Sigüenza das

Erinnernden bedingt wurden. Das Nischenmonument für Ferdinand von Tirol in der Silbernen Kapelle der Hofkirche in Innsbruck, das zwischen 1588 und 1596 entstand, zeigt den Verstorbenen ohne Sockel als Liegefigur in Rüstung. Ferdinand, ein weiterer Bruder Maximilians II., ist hier mit Erzherzogshut, Rüstung und Mantel gezeigt, der Helm liegt zu seinen Füßen. Abgesehen von der wesentlich flacheren und beinahe reliefartig wirkenden Auffassung der Figur erscheinen Ferdinand und Ernst im identischen Ornat eines Habsburger Prinzen.

683 Vgl. Panofsky 1993, 89–90.



61. Sebastián de Almonacid (zugeschrieben), Grabmonument für Martín Vázquez de Arce, 1486–1504, verschiedene Materialien, Sigüenza, Kathedrale. Image © https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/Sig%C3%BCenza_-_Sepulcro_de_Mart%C3%ADn_V%C3%A1zquez_de_Arce.jpg, Foto: Borjaanimal, (12.12.2018).

Vorbild für den Demigisant sehen (Abb. 61).[684] Der junge Mann ist dort auf seiner rechten Seite liegend gezeigt, die Füße sind bequem übereinandergeschlagen und er ist versunken in ein Buch, das er mit beiden Händen hält. Martín befindet sich folglich in einem Wachzustand, da er lesend gezeigt wird und seinen Körper selbstständig aufrecht halten kann. Philipp Zitzlsperger hat 2004 der Forschung zum Demigisant einen wichtigen Beitrag hinzugefügt.[685] In seiner Untersuchung der als Paar zu verstehenden Triumphbogengrabmäler in Santa Maria del Popolo für Ascanio Maria Sforza (1455–1505) und Girolamo Basso della Rovere (1434–1507), die zwischen 1507 und 1510 von Andrea Sansovino (1467–1529) gefertigt und einander gegenüber im Mönchschor der Kirche aufgestellt wurden, zeigt er auf, wie im Rom des frühen 16. Jahrhunderts die Form des Demigisants fast ‚plötzlich' auftaucht und kurze Zeit später wieder zu verschwinden scheint (Abb. 62, 63). Als Vorlage für die Figur des

684 Siehe Ariès 1984, 68 und Martínez Gómez-Gordo 1997.
685 Siehe Zitzlsperger 2004.



62. Andrea Sansovino, Grabmonument für Ascanio Maria Sforza, 1507–1510, Marmor, Rom, S. Maria del Popolo. Image © https://it.wikipedia.org/wiki/File:Sansovino,_tomba_di_ascanio_sforza.jpg, Foto: Sailko (12.12.2018).

Demigisants ruft Zitzlsperger erst das Grabmonument eines venezianischen Kardinals in Rom auf und dann dasjenige eines venezianischen Dogen, so dass hier für die Figurengenese kein Spanienbezug relevant erscheint. In seiner Analyse wird sodann deutlich, dass in der Wahl des Demigisants eine politisch orientierte Bildpropaganda festzustellen ist.[686] Der Auftraggeber, Papst Julius II. della Rovere (1443–1513, ab 1503 Papst), fügte den zu Lebzeiten als politischer Widersacher aufgetretenen Sforza in ein Erinnerungsmonument ein, das es vermochte, Rom, Mailand und Venedig bildsprachlich aufzurufen und damit die politische Landkarte Italiens nicht nur nachzeichnete, sondern vor allem in einen harmonischen Einklang brachte.[687] Als römischer Kardinal (1577–1598) wird Albrecht mit großer Wahrscheinlichkeit die Monumente in der wichtigen Pilgerkirche von Santa Maria del Popolo gesehen und zudem erkannt haben, welches Potential die Ausstattung eines Memorialchors mit dynastischen Ambitionen in sich trug.

686 Siehe EBD., 107–111.
687 Siehe EBD.



63. Andrea Sansovino, Grabmonument für Girolamo Basso della Rovere, 1507–1510, Marmor, Rom, S. Maria del Popolo. Image © https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Maria_del_Popolo_Presbyterium_Grabmal_Basso_della_Rovere.JPG, Foto: Peter1936F (29.03.2019).

Zwei burgundische Beispiele für Grabmäler mit Demigisants lassen sich in Brügge und Besançon finden. Es handelt sich dabei um die Monumente für die Brüder Ferry und Jean Carondelet (Abb. 64), die beide Bischöfe waren und eine wichtige Rolle in der Politik der Niederlande zur Zeit Karls V. spielten. Jean (1469–1545) begleitete die Erziehung Karls V., wurde von ihm später in den Geheimen Rat aufgenommen und stand 1522 als dessen Vorsitzender an der Spitze der Regierung der Niederlande neben Margarete von Österreich. Ferry (1473–1528) war derjenige, der seinen Bruder am Hof Johannas von Kastilien (1479–1555) einführte, da er 1508 zu Margaretes Beichtvater und religiösem Berater geworden war. Im Jahr 1510 wurde er für fünf Jahre von Maximilian I. an den Heiligen Stuhl zu Papst Julius II. entsandt. In Rom angekommen, etablierte Ferry einen künstlerischen Kreis – ein Porträt Ferrys von Sebastiano del Piombo (ca. 1485–1547) zeugt ebenso davon wie der von Fra Bartolomeo (1472–1517) geschaffene, sogenannte Carondelet-Altar in der Kathedrale von Besançon, der Ferry als Stifter zeigt.[688] Aus Italien zurückgekehrt, wurde er Abt im Kloster von Montbenoît

688 Das Porträt erreichte große Bekanntheit und ist daher unter anderem in Willem van Haechts *Apelles malt Kampaspe* (um 1630) enthalten, an der rechten Wand oberhalb antiker Büsten. Zum Altarbild *Die Jungfrau umgeben von Heiligen* (1512) siehe Borgo 1971.



64. Unbekannter Künstler, Grabmonument für Jean Carondelet, nach 1528, verschiedene Materialien, Brügge, St.-Salvator-Kathedrale. Image © https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mausoleo_de_Jean_II_Carondelet_en_Catedral_San_Salvador,_Brujas.jpg, Foto: Javier Carro (12.12.2018).

und stiftete Kunstwerke für die 60 Kilometer entfernte Kathedrale von Besançon. Nach seinem Tod 1528 wurde ihm dort durch den Bruder Jean ein Grabmonument errichtet. Vermutlich gab Jean auch sein eigenes Grabmal in Auftrag, das nach seinem Tod in Brügge errichtet wurde, um bewusst eine visuelle Verbindung zum Monument des Bruders herzustellen.[689]

Betrachtet man beide Monumente, wird die Nähe zu Sansovinos Grabmälern für die Kardinäle Sforza und Basso della Rovere deutlich. Beide Bischöfe ruhen auf ihren linken Körperseiten und stützen wie die Kardinäle ihren Kopf auf die Hand, die Körper wirken erschlafft und wie im Moment des Entschlafens festgehalten. Ariane Mensger erkannte hier „ein neues Verständnis vom Wesen des Menschen und des Todes“[690] und führte an, dass die Monumente für die Einführung des Demigisants in den Niederlanden „einen ganz wesentlichen Beitrag“[691] geleistet haben. Die Autorin bleibt es ihrer Leserschaft jedoch schuldig, aufzuzeigen, wo genau die Figur des Demigisants in den Jahren nach 1528 bzw. 1545 in den südlichen Nieder-

689 Die einzige Studie zu diesen Monumenten ist Mensger 2006.

690 Ebd., 211.

691 Ebd., 212.

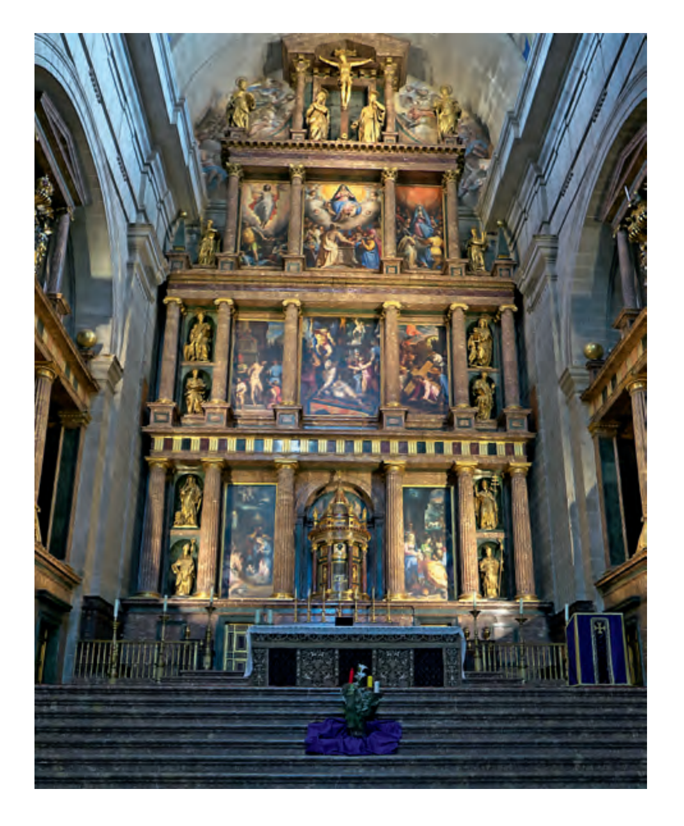
landen erneut eingesetzt wurde. In ihrer Bearbeitung der Carondelet-Monumente geht sie auch der Frage nach der Herkunft der Demigisants in Besançon und Brügge nicht nach.[692] Sie stellt allerdings fest, dass es sich – wie in Rom – um ein plötzliches Erscheinen dieser Figurenform in den Niederlanden handelt. Mensger erklärt dieses durch die ständische Zugehörigkeit der Brüder: Bei beiden Männern handelte es sich nicht nur um kirchliche Würdenträger, sondern auch um Persönlichkeiten, die an der Spitze der habsburgischen Politik in den Niederlanden standen. Damit hatten sie einen Rang erreicht, der vornehmlich dem Hochadel vorbehalten war, dem Jean und Ferry jedoch nicht entstammten.[693] In ihren Grabmonumenten konnten die beiden Brüder folglich nicht auf tradierte Formen der Adelsmonumente – wie die betende Liegefigur oder eine freistehende Tumba – zurückgreifen, sondern mussten eine neue Darstellungsform wählen. Diese fanden sie wohl in der Formensprache der Sansovino-Monumente.

Bei der Suche nach weiteren Entwicklungsschritten des Demigisant in den Niederlanden von der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis zur Stiftung des Ernst-Monuments 1600 muss berücksichtigt werden, dass wahrscheinlich zahlreiche Exemplare während des Ikonoklasmus der 1560er Jahre und im Achtzigjährigen Krieg zerstört wurden. Es könnte also weitere Grabmonumente gegeben haben, die direkt auf die Carondelet-Stiftungen Bezug nahmen, jedoch nicht mehr erhalten sind. Die Tatsache, dass keine weiteren Erinnerungsmonumente mit diesem Figurentypus im heutigen Belgien oder dem Nordosten Frankreichs nachzuweisen sind, legt jedoch die Vermutung nahe, dass die Rezeption des Demigisants eher gering war. Wieso Albrecht von Österreich und Robert de Nole sechzig Jahre nach dem Tod Jean Carondelets und fast hundert Jahre nach der Fertigstellung der Sansovino-Grabmäler die Form des Demigisants wählten, der zwar in Rom nicht ausschließlich, aber in den Niederlanden – soweit bekannt – allein für die Präsentation religiöser Würdenträger genutzt worden war, bleibt rätselhaft.[694] Somit scheint letztlich keines der aufgeführten Demigisant-Monumente direkte Bezüge zur Brüsseler Stiftung aufzuweisen. Vielmehr kombinierte der Künstler de Nole in seinem Werk Elemente wandgebundener Grabmonumente – den Demigisant – mit einer freistehenden Tumba, was durch die allseitige Bearbeitung von Figur und Sarkophag deutlich wird. Der Einsatz eines

692 Siehe Ebd., 212–214.

693 Siehe Ebd., 216–217.

694 Dass de Nole auf ein familiär tradiertes Repertoire an Grabmonumenten zurückgriff, erscheint unwahrscheinlich, da sich die früheren Arbeiten der Familienwerkstatt dem Stil des Ernst-Monuments noch nicht zuordnen lassen. Dass die Werkstatt jedoch besondere Monumente fertigte, zeigt ein Beispiel aus Uppsala für Königin Katharina von Schweden, das ohne Liegefigur ausgeführt wurde, vgl. Ottenheym/De Jonge 2013, 25.



65. Blick in den Hochchor von San Lorenzo de El Escorial, errichtet zwischen 1563 und 1584. Image © https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retablo_mayor_de_San_Lorenzo_de_El_Escorial.jpg, Foto: José Luis Filpo Cabana (12.12.2018).

Demigisants kann daher als rein pragmatisch beschrieben werden, denn nur durch die Aufrichtung des Körpers konnte Ernst in einen visuellen Austausch mit der Messfeier und dem Hochaltar treten.[695] Dieser Moment war vor allem in den Monumenten des El Escorial wichtig, wo die knienden Figuren in ‚ewiger Anbetung' und in ihrer Ausrichtung auf den Altar prominent eingesetzt worden waren. Die Entstehung dieses Prestigeprojekts Philipps II. (1576–1600) wird Albrecht bei seinen Aufenthalten am spanischen Hof mitverfolgt haben.[696]

695 Ähnlich pragmatisch deutete Oliver Meys die in Europa einmalige Stiftung des Mausoleums der Holstein-Schaumburger in Stadthagen, welches über einem siebeneckigen Grundriss errichtet wurde, vgl. Meys 2009, 736–737. Er schlussfolgert, dass nur so die beste Sichtbarkeit des zentralen Erinnerungsmonuments mit einer hochaufragenden Christusfigur erreicht werden konnte, da dieses vor der Gebäudespitze stand; bei einem Grundriss mit sechs oder acht Seiten wäre der Aufbau vor einem Fenster positioniert worden. Deutlich soll hier werden, dass es sich bei der Wahl der Form bei europäischen Grabmonumenten der Frühen Neuzeit auch immer um technisch-pragmatische Lösungen gehandelt haben kann und keine der möglichen ikonografischen Lesarten diese begründet haben muss.

696 Albrecht war als Berater Philipps II. und seines Sohnes Philipp ab 1593 noch enger mit den Entscheidungen des Königs vertraut und wird dementsprechend die Arbeiten Leonis sehr wohl



66. Pompeo und Leone Leoni, Grabmonument für König Philipp II. und Angehörige, 1598 aufgestellt, vergoldete Bronze und Marmor, San Lorenzo de El Escorial, Hochchor. Bildzitat aus: Lauro 2007, 223.

Im Zentrum steht im Folgenden die Verbindung nach Spanien an den Hof Philipps II.; Albrechts Förderer und Schwiegervater. Ein Blick in die Kirche San Lorenzo de El Escorial zeigt das von Leone (1509–1590) und Pompeo Leoni (1533–1608) geschaffene, monumentale Erinnerungswerk für Karl V. und Philipp II. (Abb. 65). Links und rechts des Hochaltars erheben sich dort in hohen Nischen die betenden Bronzefiguren Karls und Philipps mit Begleitpersonen. Die Männer erscheinen in Prunkrüstungen mit gegürteten Schwertern und wappenverzierten Mänteln in ewiger Anbetung (Abb. 66). Ikonografisch haben die beiden Figuren im El Escorial mit Ernst ihre Kleidung gemein, Form und Aufstellung erscheinen jedoch vollkommen verschieden. Trotz der formalen Unterschiede erscheint es naheliegend, im Konzept des zum Familienmausoleum umgewandelten Hochaltars des El Escorial das Vorbild für einen habsburgischen Memorialchor in Brüssel zu sehen. Den ersten Anhaltspunkt für diese Annahme liefert die ursprüngliche Positionierung des Ernst-Monuments. Der Grundriss der Kathedrale (Abb. 50) zeigt dessen heutige Position

gekannt haben, siehe Khevenhüller/Khevenhüller-Metsch 1971, 209. Zum El Escorial und den Grabmonumenten siehe von der Osten-Sacken 1979 und Lauro 2007, 215–229.



67. François Stroobant, Blick in den Hochchor der Kathedrale von Brüssel mit dem Grabmonument Ernsts von Österreich, 1851, Lithographie, 34,5 x 22,1 cm. Bildzitat aus: Thøfner 2007, 267.

(a) und die ursprüngliche (I). Wie zu sehen, befand sich das Monument zwischen den ersten südwestlichen Pfeilern des Hochchors direkt hinter der Vierung. Diese Position ist auf einer Lithografie des 19. Jahrhunderts festgehalten (Abb. 67).[697] Ganz im Sinne des erzherzoglichen Mottos „Soli Deo Gloria“ (Gottes Ruhm allein) wurde die Figur Ernsts hier allein auf Gott ausgerichtet.

Ein zweiter wichtiger Faktor der These eines Brüsseler Memorialchorprojekts ist das sogenannte Löwen-Monument (Abb. 68), das Albrecht rund zehn Jahre später um 1610 erneut bei Robert de Nole in Auftrag gab. Dieses präsentiert auf einem nahezu identischen Unterbau – lediglich die florale Ornamentik wurde flacher ausgeführt und die zentralen Wappen geändert – einen liegenden Löwen aus Messing auf einer leichten Erhöhung aus schwarzem Marmor.[698] Das kraftvoll wirkende Tier ist unterlebensgroß, trägt eine mächtige Mähne und hat groß ausgeformte Pranken. Die vordere linke Tatze ist erhoben und hält ein nach vorne gekipptes Wappenschild, das ein identisch aussehendes Tier als heraldischen Löwen zeigt. Es handelt sich hierbei um

697 Siehe Casteels 1961, 94.
698 Siehe zu diesem Monument Miller Lawrence 1981, Kat. Nr. 350.



68. Robert de Nole, Löwen-Monument, um 1610, verschiedene Steinarten (Sockel) und Messing (Löwe), Brüssel, St. Michael und St. Gudula. Foto: Ivo Raband.

den Löwen Brabants, das Wappentier der Herzoge in Brüssel, der auf fast jedem südniederländischen Stadt- oder Provinzwappen zu finden ist. Cynthia Miller Lawrence folgend sollte der Löwe das Grabmonument für Johann II. von Brabant (1275–1312, ab 1294 Herzog) ersetzen, das sich ursprünglich in der Kirche befunden haben und im Zuge von Ikonoklasmus und Achtzigjährigem Krieg zerstört worden sein soll.[699] Der anders lautenden Annahme Marguerite Casteels' zufolge, sollte dieses Monument vielmehr ein Erinnerungswerk für alle Herzoge von Brabant sein. Ihr ist zu folgen, da die Kombination aus Wappentier, dem gehaltenen Wappen und den Brabanter Wappen auf beiden Seiten des Unterbaus eine so heraldische Bildfülle erzeugt, die sich deutlicher auf die gesamte Dynastie als auf eine Einzelperson beziehen lässt.[700]

Die Überzeugungskraft von Casteels' Analyse liegt ferner in der ursprünglichen Verortung des Löwen im Kirchenraum begründet. Auch für diesen ist der heutige Aufstellungsort (b) ein anderer als der Originalplatz (II). Die Versetzung beider Monumente wurde erst im 19. Jahrhundert vorgenommen, mit der Folge, dass das Löwen-Monument seine Allansichtigkeit eingebüßt hat, da sich die Figur nun nach hinten in den Chorumgang wendet und dauerhaft verschattet bleibt.[701] Der Grundriss (Abb. 50) zeigt, dass der Löwe heute parallel zum Ernst-Monument im nordöstlichen

699 Siehe EBD. Johann II. war über seine Heirat mit Margarete von England (1275–1333) mit dem englischen Königshaus wie auch durch Margaretes Mutter mit den Königen von Kastilien verwandt. Der Verweis auf sein Grabmonument scheint daher äußerst einsichtig, da sich über ihn die Habsburger noch deutlicher in die Monarchien Europas einschreiben konnten. Gerade die Verbindung nach Kastilien scheint Albrechts und Isabellas Machtansprüche in den Niederlanden zu unterstreichen.

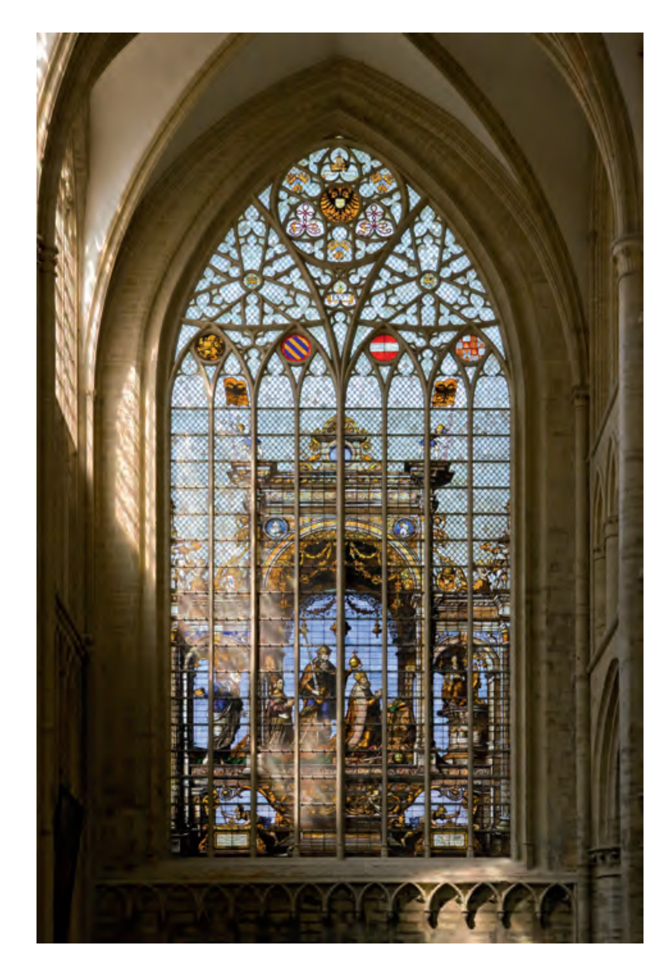
700 Siehe CASTEELS 1961, 96.

701 Siehe MILLER LAWRENCE 1981, Kat. Nr. 350.

Feld des Chorpolygons steht, jedoch ursprünglich im Zentrum des Hochchors aufgestellt worden war. Diese Positionierung erfolgte unter Rücksichtnahme auf die immer noch intakte Grabkammer der Brabanter, die über einen Zugang im Zentrum des Hochchors erreichbar ist. In ebendiese zentral positionierte Gruft war auch der Sarkophag Ernsts bei seiner Beisetzung in der Kirche überführt worden. Deutlich eröffnet sich hier eine weitere dynastische Ebene in der Ausstattungsplanung Albrechts.

Mit dem Löwen-Monument erweiterte dieser die bereits burgundisch und habsburgisch besetzten Elemente des Ernst-Monuments um die Dynastie der Herzoge von Brabant. Dieses Herzogtum war nach dem Tod Herzog Philipps von Saint-Pol 1430 an Philipp den Guten (1396–1467) gefallen, den Vater Karls des Kühnen und damit Großvater Marias von Burgund. Albrecht, der im Gegensatz zu seinem Bruder Ernst seit 1599 auch den Titel des Herzogs von Brabant führte, besann sich hier, zehn Jahre nach seinem Regierungsantritt, auf die eigentliche Herkunft der Regenten der Spanischen Niederlande. Der Grundriss der Kirche legt durch die Positionierungen der Monumente die Vermutung nahe, dass mit dem Löwen-Monument der Hochchor als Memorialchor ausgestattet und für ein weiteres Projekt vorbereitet werden sollte. So ist im Grundrissplan das dem Ernst-Monument gegenüberliegende Interkolumnium des Hochchors mit einem Fragezeichen markiert. Da sich aus der Aufstellung des Ernst- und des Löwen-Monuments eine Leerstelle in der Symmetrie ergibt, kann spekuliert werden, dass dort ein drittes Monument – in Auftrag gegeben durch Albrecht oder einen seiner Nachfolger – aufgestellt werden sollte.

Dass die Symmetrie der Kirchenausstattung in der Kathedrale in Brüssel eine wichtige Rolle spielte, zeigt ein Blick auf die weiteren von Habsburgern im 16. Jahrhundert gestifteten Ausstattungsstücke: die Fenster. Diejenigen direkt oberhalb des Altars hatte Margarete von Österreich in Auftrag gegeben. Diese zeigen sie unter anderem zusammen mit ihrem Ehemann Philibert von Savoyen, ihrer Mutter Maria von Burgund, ihrem Neffen Karl V., ihrer Schwägerin Johanna von Kastilien und ihrer Großnichte Maria von Portugal. Die beiden Monumente im Hochchor müssen dementsprechend in einer Sichtachse mit diesen dynastischen Fenstern gelesen werden, so dass Albrecht mit den Stiftungen der Schwester seines Urgroßvaters eine visuelle Verbindung zwischen den Mitgliedern der Dynastie schaffen konnte. Ferner befinden sich zwei weitere Fensterstiftungen an den Enden des Querhauses, also seitlich der Monumente. Dort erscheinen in Triumphbogenarchitekturen Karl V. mit Gattin (Abb. 69) und Ludwig II. von Ungarn, der Ehemann Marias von Ungarn (1505–1558), die diese Fenster stiftete, als sie Statthalterin der Niederlande war (1531–1555). Zusätzlich stiftete Margarete von Österreich die Fenster der Kapelle des Heiligen Sakraments, die sich nördlich des Hochchors befindet. Betrachtete man also 1610 den Hochchor der Brüsseler Kirche, so wurde deutlich, dass es sich um eine ideale



69. Buntglasfenster am nördlichen Querhaus, Karl V. mit Isabella von Portugal, gestiftet durch Margarete von Österreich, nach Entwürfen Bernhard van Orleys, 1537, Brüssel, St. Michael und St. Gudula. Image © https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Bruessel-Sint-Michiels_en_Sint-Goedelekathedraal-Karl_V_und_Isabella_von_Portugal_mit_ihrem_Schutzpatron-Bernard_van_Orley-1537.jpg, Foto: Mylius (12.12.2018).

öffentliche wie dynastische *site* handelte, die von Albrecht von Österreich erweitert werden konnte.

Der Brüsseler Hochchor erscheint somit als ein idealer Ausgangspunkt, um einen neuen Memorialort der Habsburger in den Niederlanden zu schaffen, denn mit der Aufstellung der Monumente von Maria von Burgund und Karl dem Kühnen in der Brügger Liebfrauenkathedrale war dieser dynastische Raum bereits gefüllt; auch die Stiftung des Klosters in Brou, mit den beiden Grabmonumenten für Margarete von Österreich und ihren Ehemann, schien zu eng im Zusammenhang mit der früheren Statthalterin zu stehen. Die Kollegiatskirche von St. Michael und St. Gudula hingegen hatte den Vorteil einer bereits etablierten Stiftungstradition der Dynastie – vor allem auch aus Zeiten vor der Trennung derselben 1556 – und den entsprechenden Freiraum, um das Innere der Kirche neu auszustatten, ohne dass die neuen Stiftungen

mit älteren Monumenten in Konkurrenz treten mussten.[702] Ebenfalls wichtig ist in diesem Zusammenhang die nördlich des Hochchors gelegene Kapelle des Heiligen Sakraments und die damit verbundene andächtige Verehrung einer lokalen Hostie.

Die Prozession für die mit dieser Kapelle verbundene Reliquie wurde am 13. Juli 1585 unter Alessandro Farnese zum ersten Mal seit dem 6. Juni 1579, der damaligen Pfingstprozession, durchgeführt.[703] Auch wenn während des Brüsseler Ikonoklasmus 1579 die meisten Reliquien und Reliquiare zerstört worden waren, hatte sich das Heilige Sakrament wieder auffinden lassen und so einen noch gesteigerten Kultwert für die Katholiken in Brüssel erhalten.[704] Margit Thøfner erkannte in diesem Zusammenhang, dass die Prozession als „tangible and visible link with the past"[705] zu verstehen sei und macht damit deutlich, welche besondere Rolle diese Prozession und ihre Reliquie zugesprochen bekommen hatten. Ihre Präsentation und Verehrung dienten einer öffentlichen und dabei kirchlich wie städtischen Verknüpfung der Gegenwart mit der Zeit vor dem Ausbruch von Reformation und Revolution; einem nunmehr ‚Goldenen Zeitalter' einer ungeteilten Kirche in den ungeteilten Niederlanden.

Für den Sommer 1595, Ernst war kurz zuvor verstorben und Albrecht noch nicht aus Spanien eingetroffen, lässt sich die Prozession des Heiligen Sakraments ebenfalls feststellen, was zeigt, dass dieses Ereignis von Stadt, Kirche und Bevölkerung – nicht von den Habsburgern – getragen und organisiert worden war. Zur Etablierung ihrer Regentschaft wählte das Erzherzogspaar dann diesen lokalen Kult als ein wichtiges Moment ihrer Förderung der Frömmigkeit in Brüssel.[706] Da Albrecht und Isabella während ihrer gesamten Regentschaft ihren Fokus immer wieder auf ebendiese Reliquie und damit auch auf ihre Kapelle legten, indem sie die Prozession förderten und einen neuen Reliquienaltar errichten ließen, erscheint es nicht

702 Dies begründet, warum die mögliche Zweitwahl für ein Monument, St. Jakob auf dem Coudenberg, wo Ernsts Leichnam aufbewahrt worden war, für die Stiftung nicht in Frage kam. Dort hatte 1526 Margarete von Österreich ein Monument für ihren jungen Bruder Franz errichten lassen, der als Baby 1481 verstorben war, siehe Lauro 2007, 105. Durch das Abrücken von der anscheinend schon beinahe als Erinnerungsort der Habsburger in Brüssel etablierten Jakobskirche, die unmittelbar neben dem Palast lag, hin zur St. Michael und St. Gudula Kirche schuf sich Albrecht einen neuen und bislang ungenutzten Erinnerungsraum, in dem er mit der Krypta der Herzoge von Brabant auf seine Rolle als Regent der Niederlande verweisen konnte.

703 Vgl. Thøfner 2007, 159–164.

704 Siehe ebd. Für den Hinweis des neuen Kultwerts der Kunstwerke, die den Ikonoklasmus überlebt haben, danke ich Christine Göttler.

705 Thøfner 2007, 161.

706 Siehe ebd., 195–196. Thøfner verweist in diesem Zusammenhang auf Johannes Molanus' Publikation *Usuardi Martyrologium*, in dem die Prozession des Heiligen Sakraments mit dem Sieg Johanns I. von Brabant 1288 verknüpft wurde und dadurch den lokalhistorischen, dynastischen wie konfessionellen Kontext bediente.

verwunderlich, dass Isabella später dort das gemeinsame Erinnerungsmonument für sich und ihren bereits verstorbenen Ehemann aufstellen lassen wollte.[707] Es lässt sich hier nur aufgrund der räumlichen Disposition der Kapelle und des gestifteten Reliquienschreins vermuten, dass Isabella betende *priant*-Figuren vorsah, die – ganz im Stil des von ihrem Vater errichteten El Escorial – die Reliquie verehren sollten. Ihr Monument wurde jedoch nie ausgeführt, so dass bis heute in der Mitte der Kapelle lediglich eine einzelne und unverzierte Bodenplatte mit der Inschrift *MONUMENTUM BELGII GUBERNATORUM* denjenigen Ort markiert, wo ursprünglich eines der wahrscheinlich wichtigsten Grabmonumente der Spanischen Niederlande hätte entstehen sollen.[708] Die Hinwendung Isabellas zur Seitenkapelle ließ die beschriebene Leerstelle auf der Nordseite des Hochchors weiterhin bestehen. Es kann davon ausgegangen werden, dass ein später zu errichtendes, drittes Hochchormonument geplant war, so dass im Süden Ernst, mittig im Osten der Löwe und im Norden ein weiterer Habsburger – vermutlich Albrecht und Isabella selbst – geehrt worden wären. In dieser Disposition einem ‚El Escorial des Nordens' gleichend, hätte sich der Brüsseler Hochchor in einen „Memorialchor"[709] der Habsburger als Herzoge von Burgund und – mehr noch – Herzoge von Brabant gewandelt. Ausgeführt wurde dieses dritte Erinnerungswerk jedoch nie.

Die Entscheidung im 19. Jahrhundert, das Ernst- und das Löwen-Monument als Paar zu begreifen und an ihre heutigen Standorte im Chorpolygon zu versetzen, erscheint als logische Konsequenz, um nach nunmehr zweihundert Jahren die Dekoration des Altarraums endlich in ein symmetrisches Gleichgewicht zu bringen. Die dadurch verlorengegangenen Beziehungen der Monumente zum Hochaltar und den umliegenden Fenstern hat die Wirkung dieses Ortes dauerhaft verändert. Uns präsentiert sich heute nicht mehr der Plan Albrechts, einen Erinnerungsort zu etablieren, der im Sinne einer neuen lokalen *memoria* und einer *Pietas Belgica* eine neue Dynastie der Habsburger in den Niederlanden in Erinnerung hielt. Für Albrecht lag ein Grundpfeiler dieses zu etablierenden Dynastiezweigs in der Person seines Bruders Ernst von Österreich, der gezielt dazu genutzt wurde, den Brüsseler Hochchor bereits zu Beginn der Regentschaft Albrechts als habsburgisch zu ‚markieren' und in einen Memorialchor umzugestalten. Die angestrebte Festigung dieser neuen niederländischen Dynastie hätte sodann durch die Nachkommen Albrechts und Isabellas

707 Siehe zur Kapelle De Jonge/Ottenheym 2007, 173–174. Die einzige Einzelstudie zum nie ausgeführten Monument Albrechts und Isabellas in der Kapelle des Heiligen Sakraments ist Lefevre 1945.

708 Siehe Lauro 2007, 169.

709 Zum Typus des Memorialchors, der sich ab dem 15. Jahrhundert in Rom entwickelte, kann auf die Forschungen Anett Ladegasts verwiesen werden, siehe Ladegast 2010.

geschehen sollen; ein Unterfangen, das erfolglos blieb und die Niederlande 1621 nach Albrechts Tod und dem „Act of Cession“ an Philipp III. fallen ließ.[710]

Es zeigt sich abschließend, dass Albrecht bereits nach seiner ersten Ankunft in den Niederlanden 1596, bei der er selbst mit einer prächtigen *Blijde Inkomst* in Brüssel begrüßt worden war, und nach dem Einzug als Regent 1599 die Möglichkeiten einer Instrumentalisierung seines verstorbenen Bruders erkannt hatte. Über das von Johannes Bochius an ihn adressierte Antwerpener Festbuch des Ernst-Einzugs wurde ihm gezeigt, dass nicht nur er als Retter der *Belgica* empfangen worden war, sondern vor ihm bereits sein älterer Bruder. Ein Blick in die beiden ernestinischen Festpublikationen zeigte Albrecht, dass Ernst in Brüssel seine Ahnenreihe vor Augen geführt worden war, ihm *Bruxella* willentlich ihr Herz dargeboten hatte und er dafür das Monster der Zwietracht hätte erschlagen sollen, wodurch er zum Friedensbringer der siebzehn Provinzen hätte werden können. Auch in Antwerpen war dieses deutlich spürbar gewesen, als Ernst vor dem Theater des österreichischen Friedens oder der Bühne mit Scaldis vorgeführt bekam, welche Hoffnungen die Stadt in ihn setzte. Albrecht war es aufgrund der Festbücher möglich, diese wichtige Rolle seines Bruders zu erkennen, so dass er diesen für seine dynastisch ausgerichtete Bildpropaganda in den Niederlanden gezielt einzusetzen verstand.

Die Stiftung des Grabmonuments lässt sich daher als direkte Folge der *Blijde Inkomst* von 1594 verstehen. Dort war Ernst als Retter, Friedensbringer und Wiederhersteller der Einheit der Provinzen begrüßt worden, eine Rolle, die Ernst durch seinen frühen Tod nicht erfüllen konnte. Das Monument diente somit zum einen der Einschreibung Ernsts in eine lokale dynastische *historia* – sein Körper in der Krypta der Herzoge von Brabant zeugt davon – und zum anderen der Stärkung der Position Albrechts, auf dem nun identische Hoffnungen ruhten. Albrecht schuf so eine visuelle Kontinuität, die aufzeigen sollte, dass er sich – wie auch Ernst – nicht als ‚Abgesandter‘ Spaniens oder der kaiserlichen Familie verstanden wissen wollte, sondern als lokaler Herrscher, der mit der Dynastie der Burgunder, vor allem aber mit der der Brabanter so eng verflochten war, dass seine Machtansprüche über die siebzehn Provinzen der Niederlande die einzig wahren und legitimen Forderungen darstellten.

710 Der Ansatz Albrechts kann hier mit dem von Dagmar Freist beschriebenen Konzept der „glocal memoryscape“ verglichen werden. Freist zeigt dabei auf, wie durch „memory and migration“ Erinnerung durch Raum und Zeit bedingt adaptiert und dann in einem gemeinsamen „glokalen“ Sinn angepasst wird, siehe Freist 2013b, 208.

Fazit: Fortwährende Kunst und vergängliche Macht?

Die Überschrift dieses Fazits stellt den Titel der Arbeit bewusst um. Was ist ‚vergänglich'? Und was ‚fortwährend'? Während auf den vorliegenden Seiten die historische Situation der südlichen Niederlande am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts bearbeitet wurde, stellt sich mit dem Blick des 21. Jahrhunderts heraus, dass die Erinnerung an die Kunst der *Blijde Inkomst* in Form der aufwendigen Festbücher tatsächlich die Zeit überdauert hat und diese bis heute von der Macht- und Prachtentfaltung, dem Aufwand und den Wünschen und Hoffnungen der Städte Brüssel und Antwerpen im Jahr 1594 zeugen. Vergänglich – ähnlich der besprochenen Ephemera – war jedoch die Erinnerung an Ernst von Österreich, der bereits in der Einleitung als „vergessener Erzherzog" benannt wurde. Somit haben sich die verschiedenen Ambitionen der Städte sowie der Erzherzoge anders entfaltet, als um das Jahr 1600 erhofft. Wie der Forschungsstand aufgezeigt hat – und in Teilen auch diese Arbeit – wurde Erzherzog Ernst vom Lauf der Geschichte an den Rand gedrängt. Die erfolgreiche Friedenspolitik und Kunstpatronage Albrechts von Österreich und Isabellas von Spanien haben die kurze Statthalterschaft Ernsts in den Niederlanden überlagert und es folgte eine Marginalisierung Ernsts von Österreich in der Forschung zu den Habsburgern, den südlichen Niederlanden, der europäischen Festkultur. Dass bis heute keine Untersuchung zur Statthalterschaft Ernsts in Wien vorliegt, unterstreicht diese Leerstelle. Die vorliegende Studie hatte zum Ziel, diese Forschungslücke mit ersten Inhalten zu füllen und wurde zur Limitierung des Umfangs daher bewusst auf den gesetzten Fokus der Repräsentation der Städte bzw. der höfischen Macht- und Prachtentfaltung der Habsburger ausgerichtet. Die Ergebnisse dieser Arbeit, die zur zukünftigen Erforschung Ernsts von Österreich, niederländischer Triumpheinzüge und der höfischen Patronage in Brüssel inspirieren sollen, seien im Folgenden kurz zusammengefasst.

Wie beschrieben nahm die ‚Konstruktion' der *persona* Ernsts von Österreich als lokaler Souverän der Niederlande ihren Anfang im Brüsseler Einzug, durch die umfangreiche und künstlerisch virtuose wie innovative Form der dynastischen *tableaux vivants*. Unter Einbezug der neuen Form der ‚Triumphbühne' schufen die Organisatoren ein historisches Kontinuum von den Anfängen der habsburgischen Königswürden durch Rudolf I. bis zum regierenden Kaiser Rudolf II. Eingebettet in diesen Ablauf der Bühnen integrierten die Organisatoren mythologische Aufbauten – den Musenberg und die Schmiede des Vulkan – und zwei Triumphbogen mit gemalten Dekorationen. Dort wurde der Erzherzog explizit zum Bräutigam der *Bruxella* und Retter der *Belgica* gemacht. Die Stadt Antwerpen hatte wiederum unter der Leitung des Johannes Bochius für den Einzug des Erzherzogs vier Bühnen (Landwirtschaft, Kriegskunst, gerechte Herrschaft, Schelde-Befreiung) und das große – und großartige – „Theater des Friedens" errichtet. Gemeinsam mit dem Bogen des Magistrats und dem überdimensionalen Caduceus am *Arcus Publici* feierte man nicht die Dynastie des Habsburgers, sondern die gemeinsame Geschichte – „shared past" – in der römischen Antike. Der Erzherzog wurde zu einem Förderer des Handels und Erneuerer der Künste ausgerufen. An den Aufbauten aus Antwerpen lassen sich Bezüge zum Brüsseler Programm aufzeigen, wodurch die Einzüge eine gemeinsame Sinneinheit ergeben. Es ist daher möglich, von einer gezielten Weiterführung der überaus wichtigen Brüsseler Themenkomplexe in Antwerpen im Licht einer „interstädtischen Rivalität" auszugehen, wie von Margit Thøfner vorgeschlagen.[711]

Was die städtischen Ephemera des Jahres 1594 vereint, sind die beschriebenen Appelle an den neuen Statthalter. Unter Verweis auf seine imperial-dynastische Abstammung – auf den Königs- und Kaiserbühnen Brüssels sowie an der Kaiserpforte oder dem Antwerpener Magistratsbogen – wurde Ernst von Österreich als tugendhafter Herrscher aufgerufen, der als Retter der *Belgica* die burgundischen Provinzen vereinen sollte. Diese Vereinigung, die sowohl in Brüssel auf der Bühne der siebzehn Provinzen (Abb. B-22) als auch in Antwerpen im Friedenstheater (Abb. A-13) vor Augen geführt wurde, sollte dann die Künste – gezeigt auf dem Brüsseler Musenberg (Abb. B-9) und erneut im Antwerpener Theater – sowie den Handel und den Reichtum in die Provinzen zurückkehren lassen. Bewusst wurde dazu in Antwerpen bereits auf der ersten Bühne mit der Figur des *Annus* (Abb. A-9) der Wunsch nach einem zweiten Goldenen Zeitalter vorgebracht. Beide Städte waren sich einig, dass dies nur durch taktische, aber dennoch notwendige Kriegsführung zu erreichen sei. So wurde in Brüssel mit der Schmiede des Vulkan (Abb. B-19) der Waffenpro-

711 Margit Thøfner verweist darauf, dass der Aspekt der „inter-civic rivalry" zwischen den beiden Einzügen bzw. ihrer Publikationen nicht außer Acht gelassen werden darf, siehe Thøfner 2007, 181.

duzent antiker Mythologien aufgerufen, der die Waffen des Erzherzogs schmieden sollte. In Antwerpen war die zweite Bühne der Kriegsführung und -taktik gewidmet (Abb. A-16); das von Frans Francken dem Älteren am Unterbau angebrachte Bild führte zudem das Arsenal an möglichen Waffen vor. Letztlich war es dann die Hoffnung beider Städte, dass der siegreiche Habsburger eine gerechte, tugendhafte und fromme Herrschaft einrichten würde. So hatten Brüssel und nachfolgend auch Antwerpen gezielt vor ihren Rathäusern Bühnen installiert, die die personifizierten Tugenden einer solchen gerechten Herrschaft des Ruhms – in Form der Brüsseler *Gloria* – darstellten. Am Beispiel der Aufbauten der ausländischen Handelsnationen in Antwerpen wurde dann eine weitere Gruppe von Auftraggebern von Festdekorationen aufgerufen. Die Analyse dieser sieben *nationes*-Bogen zeigt, inwiefern Stadt und Kaufleute ähnliche oder unterschiedliche Hoffnungen an den Erzherzog richteten. Auch dort waren es die Wünsche nach einem starken Handel, einer siegreichen Kriegsführung und Festigung des katholischen Glaubens, die dem Erzherzog und seinem Gefolge präsentiert wurden. Gleich der Stadt Antwerpen lag für die Handelsnationen der vereinende Moment in der Antike, zu der an fast allen Aufbauten deutliche Bezüge hergestellt wurden.

Diese „shared past“[712] als Methode der gruppenspezifischen ‚Selbstdefinition‘ bzw. „Selbst-Bildung“[713] stellt sodann einen Kernpunkt der hier in ihren Details beschriebenen *Blijde Inkomst* dar. Die städtischen Eliten, die Stadtbevölkerung, ihre Künstler und die ausländischen Kaufleute hatten alle eine öffentliche Bühne erhalten und betraten diese willentlich. Sie hatten erkannt, dass man einen gemeinsamen Nenner benötigte, um sich auf Augenhöhe dem neuen Statthalter und habsburgischen Prinzen zu präsentieren. Sie zeigten auf den Bühnen der *tableaux vivants* wie auch an den Dekorationen der Triumphbogen, dass man sich als ebenbürtig verstand, indem das Gezeigte in der „shared past“ verankert war. Diese wurde somit zur Grundlage der gemeinsamen Gegenwart und erhofften Zukunft unter Erzherzog Ernsts Statthalterschaft. Für Brüssel lagen die Bezugspunkte dabei in der Regentschaft der habsburgischen Könige und Kaiser des Reichs, da die niederländischen Provinzen als Burgundischer Reichskreis seit der Reichsreform von 1500 zum Kaiserreich zählten. Für Antwerpen hatten Johannes Bochius in seinen städtischen Dekorationen wie auch die Handelsnationen den Bezugspunkt in der Antike konsolidiert. Mit der ‚Begrüßung‘ des neuen Statthalters Ernst durch den antiken Stadtgründer Silvius Brabo an der Kaiserpforte (Abb. A-4) wurde dieses initial deutlich gemacht.

712 Green 2011.
713 Freist 2013a.

Wie der Statthalter und sein Nachfolger die Themen der ephemeren Aufbauten rezipierten, war Inhalt des zweiten Teils dieser Untersuchung. Es konnte gezeigt werden, dass die beiden triumphalen Einzüge nicht wirkungslos am Erzherzog – und seinen Beratern – vorbeigezogen waren. Der zuerst besprochene Porträtstich ist als bewusst in Auftrag gegebene Reaktion auf den Brüsseler Einzug zu verstehen. Durch das im Stich erfolgte Aufrufen des Herkules, der erschlagenen Hydra, der türkisch-ungarischen Spolien und die Inschrift verwiesen Auftraggeber und Künstler direkt auf das im Einzug abgebildete Motiv der Rettung der *Belgica*. Die Kronen, Münzporträts und die Zodiakusimprese hoben gleichermaßen die dynastische Abstammung und Zugehörigkeit des Erzherzogs hervor. Genutzt wurde dies, wie auch in der Bildinschrift des Stichs gezeigt wurde, um die Tugenden des neuen Statthalters zu präsentieren. Diese sollten es ihm ermöglichen, die Niederlande zu vereinen und zu einem Goldenen Zeitalter zu führen. Die engen Verbindungen zwischen Porträtstich und Festbuchfrontispiz lassen zudem einen gemeinsamen Entstehungszusammenhang vermuten und es liegt nahe, dass der Erzherzog bewusst Einfluss auf die Gestaltung der städtischen Publikation – und damit die Erinnerung an den Einzug als Beginn seiner Herrschaft – nehmen wollte.

Die erzherzogliche Sammlung war ein repräsentativer wie herrschaftlicher Ort, um die in den Einzügen vorgebrachten Begehren nach Frieden und wirtschaftlichem wie künstlerischem Wohlstand aufzunehmen und für die eigene Dynastie zu transformieren. Mithilfe von Zobelpelzen, wertvollen Materialien, Reliquien und Reliquiaren, Waffen, Silbergeschirr und habsburgisch-burgundischen Ordensketten präsentierte sich der Erzherzog als souveräner und rechtmäßiger Statthalter der Niederlande aufgrund seiner dynastischen Zugehörigkeiten. Durch diese Objekte unterstrich der Erzherzog unter anderem seine Tugenden und lokalen wie globalen Machtansprüche. Weitere vielfältige Aspekte der Sammlung mussten dabei ausgeklammert werden und es kann nur betont werden, dass eine zukünftige Bearbeitung dieses Archivstücks überaus lohnenswert erscheint.

Wie weiterhin gezeigt wurde, war es die Schenkung der Bruegel-Bilder, die als besonderes verbindendes Moment zwischen *Blijde Inkomst* und Sammlung ausgemacht werden konnte. Nach Erhalt der sechs *Monatsbilder* kaufte der Erzherzog noch andere Bilder Pieter Bruegels und erweiterte seine Gemäldesammlung auf eine mehr als dreißig Werke umfassende Studiengalerie niederländischer Malerei von den Gebrüdern van Eyck bis zu zeitgenössischen Malern wie Gillis Mostaert.[714] Die

714 Mostaert wie auch Hendrick de Clerck brachten nach dem frühzeitigen Tod ihres neuen Mäzens den Wunsch hervor, weitere Förderung durch die Habsburger zu erhalten. Sie richteten einen Brief an Kaiser Rudolf II. und baten darin um Empfehlungen, die ihnen der verstorbene Statthalter nicht mehr auszustellen vermochte. Diesem Wunsch kam der Kaiser nach, indem er am 4. Juni 1596

bisher vorgenommenen Bewertungen der erzherzoglichen Sammlung, die Erzherzog Ernsts Vorhaben als „weniger planmäßig“ und die Objekte als „eher zufällig gekauft“[715] beschrieben haben, können abschließend als nicht zutreffend festgestellt werden. Die Bearbeitung des Nachlassinventars hat gezeigt, dass sich in der Sammlung sehr wohl Objekte jeder Dimension des „Ideal[s] des Polyhistors“[716] finden lassen. Auch wenn Ernst aufgrund seines frühen Tods „nicht annähernd die Bedeutung Rudolfs II.“[717] erreichen konnte, wurde in Brüssel eine Sammlung präsentiert, die sich mit denen anderer Fürsten messen lassen konnte. Die Objekte können daher sehr wohl, Daniela Bleichmars Ergebnissen folgend, als gesammelter ‚Mikrokosmos‘ und „seeing the world in a room“[718] zusammengefasst werden. Das Kombinieren und Präsentieren der Objekte führte dazu, dass alle Gegenstände in einen Austausch miteinander treten konnten und so das polyvalente ‚Selbst-Bild‘[719] des Erzherzogs erzeugten und bereicherten. Adriana Turpin fasste diese Praktik zuletzt treffend zusammen und benannte Sammlungen als „reflection of the owner“[720].

In der Brüsseler Hauptkirche St. Michael und St. Gudula wurde der Erzherzog dann posthum durch die Nähe seines Monuments zur Krypta der Brabanter Herzoge, in der auch sein Leichnam ruht, in die Geschichte des lokalen Herrschergeschlechts eingeschrieben. Albrecht von Österreich nobilitierte seinen Bruder und wies ihm eine Rolle zu, die er zu Lebzeiten nicht erreicht hatte, welche jedoch in den Triumpheinzügen an ihn herangetragen worden war. Gleichsam diente die Gestaltung des Monuments, um an verschiedene dynastische Referenzrahmen in den Niederlanden, Spanien oder Österreich anzuknüpfen. Ebenso scheinen durch die Verwendung des Demigisants weitere, vielfältige Verweise erzeugt worden zu sein. Mit dem Auftrag für das Löwen-Monument von 1610, das in der Mitte des Chors über der Krypta Aufstellung fand, wurde der Chorraum als habsburgisch-brabantischer Memorialchor

einen Brief an Erzherzog Albrecht sandte, der die beiden Maler als Beschäftigte ihres „fratris nostri clarissimi felicis“ auslobte, De Maeyer 1955, 261, Appendix 2. Dieses führte vor allem zu einer Fokussierung Albrechts auf de Clerck, der zu „dé locale figuurschilder“ Brüssels avancierte, ebd., 89. Grund wird hier auch de Clercks Beschäftigung im Rahmen der *Blijde Inkomst* am 11. Februar 1596 für Kardinal Albrecht von Österreich gewesen sein, siehe Van Cauteren 2009. Katharina Van Cauteren argumentiert in ihrer Dissertation, dass de Clerck als einer der wichtigsten flämischen Maler der Jahrhundertwende vor der Rückkehr Peter Paul Rubens’ 1608 angesehen werden sollte, Van Cauteren 2010, 331–354; die Ursprünge dieses Erfolgs lagen somit sehr wahrscheinlich in der Anstellung des Malers durch Ernst von Österreich.

715 Beide Haupt/Wied 2010, 159.

716 Collet 2007, 33.

717 Ebd., 158.

718 Bleichmar 2011, 15.

719 Vgl. Freist 2013a.

720 Turpin 2015, 259.

markiert und Ernsts Rolle innerhalb der Geschichte des Herzogtums Brabant weiter konsolidiert. Wie sehr diese Konsolidierung glückte, zeigt ein letzter Blick auf eine andere *Blijde Inkomst*.

Als im Dezember 1633 Isabella Clara Eugenia im Alter von 67 Jahren in Brüssel verstarb, war es für König Philipp IV. von Spanien (1605–1665) zum ersten Mal seit 1596 und der Ernennung Kardinal Albrechts von Österreich durch Philipp II. an der Zeit, einen neuen Statthalter für die Niederlande zu ernennen. Mit der Wahl des Kardinalinfanten Ferdinand von Spanien (1609/1610–1641) kam dem jüngeren Bruder des Königs diese Ehre zu. Er sollte inmitten des Dreißigjährigen Krieges die Stellung Spaniens in Nordeuropa sichern. Als Ferdinand 1635 mit seinen Truppen Antwerpen erreichte, wurde ihm dort eine *Blijde Inkomst* zuteil, die als eine der spektakulärsten Zeremonien eines Herrschereinzugs der Vormoderne beschrieben werden muss. Unter der Gesamtleitung des Humanisten Jan Gaspar Gevartius (1593–1666), des Bürgermeisters Nicolaas Rockox (1560–1640) und des Künstlers Peter Paul Rubens (1577–1640) entstand ein Einzug, der heute unter dem Kurztitel des Festbuchs bekannt ist: *Pompa Introitus Ferdinandi*.[721] In der großformatigen Publikation finden sich die hier kurz vorzustellenden Kupferstiche des dritten Aufbaus. Dieser war 1635 als dynastischer Triumphbogen gestaltet worden, der wohl bewusst die Formensprache der Festarchitekturen des 16. Jahrhunderts wiederholte, um an frühere Einzüge zu erinnern.[722] Mit diesem sogenannten „Phillips-Bogen“[723] („Arcus Philippei“), auf dem alle vier spanischen Könige dieses Namens erschienen, bebilderten die Organisatoren Ferdinands dynastische Verflechtungen mit den Niederlanden. Von besonderem Interesse ist für den Abschluss dieser Untersuchung die Rückseite des Bogens (Abb. 70). Der Stich zeigt unterhalb des Bildes mit der Hochzeit Philipps des Schönen mit Johanna von Kastilien hinter Balustraden Porträts Albrechts und Isabellas. Seitlich folgen ganzfigurige Bilder Maximilians I. und Marias von Burgund

721 Gevartius 1642. Das Buch wurde erst nach dem Tod Ferdinands (November 1641) veröffentlicht und die Stadt Antwerpen reagierte darauf in der Form, dass in der Widmung an Ferdinand die Jahreszahl 1641 erschien, so dass sich dieses auch häufig als Datum der Publikation findet, siehe dazu Martin 1972, 227. Rubens entwarf alle Aufbauten und Dekorationen mit Ausnahme des Bogens der portugiesischen Handelsnation, die als letzte der *nationes* an diesem Einzug teilnahm. Ihr Bogen ist von Ludovicus Nonnius (1553–1645), Arzt und enger Vertrauter Rubens', entworfen worden, siehe ebd., 65.

722 Es folgte an späterer Stelle im Einzug der „Arbor Genealogiæ Austriacæ“, der als großformatiges Bild erneut die dynastische Herkunft Ferdinands, nun genealogisch als Stammbaum, aufrief, siehe ebd., 175–176.

723 Siehe Gevartius 1642, 25 sowie Martin 1972, 90–100.



70. Theodor van Thulden nach Peter Paul Rubens, Philipps-Bogen (Rückseite), 1635, Radierung und Kupferstich, 57 x 36,2 cm, in: Gevartius 1642, 33a, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-70.253. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.



71. Detail von Abb. 70 mit dem Porträt Erzherzog Ernsts.

und unter diesen links Ferdinand selbst und rechts Erzherzog Ernst von Österreich (Abb. 71). Der Erzherzog war damit im Jahr 1635 – 40 Jahre nach seiner eigenen *Blijde Inkomst* – selbst Teil der ephemeren Festdekoration. Das Bildnis des Erzherzogs, welches Cornelis de Vos (1585–1651) zugeschrieben wird, bezeugt durch seine Anbringung am dynastischen Bogen des *Pompa Introitus Ferdinandi*, dass der Erzherzog in der lokalen Geschichtsschreibung verankert war; ein Vorhaben, das Albrecht mit der Monumentenstiftung verfolgt hatte.[724]

Erzherzog Ernst stand damit für die Wünsche und Hoffnungen, die man vier Jahrzehnte zuvor an die Statthalterschaft eines Habsburgers gestellt hatte und die durch seinen frühen Tod unerfüllt geblieben waren. Ernst von Österreich war also nunmehr ebenfalls zu einer historisch-symbolischen Figur eines Einzugs geworden. Er symbolisierte die Mahnung, die Hoffnungen der Niederländer nicht zu enttäuschen, sondern den dynastischen Tugenden der Habsburger zu folgen und die südlichen Provinzen erfolgreich anzuführen. Erneut wurde dafür an anderen Stellen des Einzugs von Gevartius und Rubens die Figur des Aeneas aufgerufen, so dass sich auch hier eine Überlagerung von Ernst und Ferdinand ergab. Ferdinand sollte nunmehr diese Rolle des ‚neuen Aeneas' von Ernst übernehmen – für Albrecht war stets die Figur des Perseus bemüht worden – und die Niederlande von der Kriegslast

724 Vgl. Martin 1972, 97–98. Das Gemälde hat sich stark an den Rändern beschnitten in den Sammlungen der Königlichen Museen der Schönen Künste in Brüssel erhalten, siehe https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/cornelis-de-vos-naar-het-ontwerp-van-peter-paul-rubens-portret-van-aartshertog-ernest-1553-1595?artist=de-vos-cornelis-1 (29.11.2018).

befreien.[725] Die *Blijde Inkomst* von 1635 zeugt davon, dass Ernst von Österreich nach seinem Einzug in die Niederlande 1594 in das kollektive Gedächtnis Antwerpens aufgenommen worden war.

Das Fest der *Blijde Inkomst* kann auf Grundlage der hier getroffenen Aussagen folglich nicht mehr auf eine rein städtische Repräsentation des zivilen Selbstbewusstseins reduziert werden, wie es von Margit Thøfner vertreten wurde.[726] Diese ephemeren Großereignisse sind vielmehr als Sprachrohre und Momente eines Aushandlungsprozesses von städtischen und höfischen Interessen zu begreifen. Die Feste hatten unter anderem die Möglichkeit, direkt auf die Kunstpatronage und Selbst-Bildung der Regenten der Niederlande und damit auf den lokalen Handel und die Kunstproduktion Einfluss zu nehmen. Sie sollten daher weniger als vergängliche Zäsuren in der Geschichte der *Lagen Landen* verstanden werden, die den Wechsel lokaler Souveränität anzeigen, sondern vielmehr als fortwährende Momente, in denen vielschichtige lokale wie globale, politische wie wirtschaftliche und künstlerische Prozesse öffentlich sichtbar gemacht wurden.

Trotz der in dieser Arbeit immer wieder betonten Wichtigkeit des Einzugszeremoniells verlor es sich in den Wirren des Spanischen Erbfolgekrieges (1701–1714) und die *Blijde Inkomst* wurde auch in den Österreichischen Niederlanden (1714–1795) nicht durchgeführt. Erst die Gründung des Königreichs Belgien am 4. Oktober 1830 durch König Leopold I. von Belgien (ursprünglich von Sachsen-Coburg und Gotha, 1790–1865) führte zur ihrer Wiederbelebung und nobilitierte diese nunmehr unnötige Festpraktik, als ihre im 14. Jahrhundert aufgesetzte Charta zur Grundlage der ersten belgischen Verfassung gemacht wurde. Bis heute zieht daher jedes neu gekrönte königliche Staatsoberhaupt der Belgier – zuletzt König Philippe mit Königin Mathilde im Sommer 2013 – in die Provinzhauptstädte ein und hält damit die Erinnerungen an die *Blijde Inkomst* aufrecht.[727]

725 Siehe zur Rolle der *Aeneis* im Einzug Ferdinands Putnam 2013.

726 Vgl. Thøfner 2007, 13.

727 Zum Einzug in Leuven im Jahr 2013 siehe http://leveninleuven.be/2013/09/06/blijde-intrede-koning-filip-en-koningin-mathilde-in-leuven (29.11.2018).

Bibliographie

Unpublizierte Quellen

Antwerpen, FelixArchief, SAA PK 561.

Antwerpen, FelixArchief, SAA PK 1070–1071.

Antwerpen, FelixArchief, SAA PK 1632, 38 Dokumente (einzelne Dokumente in Auszügen publiziert in: Diels 1994).

Inventar 1595: Brüssel, Algemeen Rijksarchief/Archives générales de Royaume, Papiers d'État et de l'Audience, Nr. 1196, T 098, Dok. 2 (Publikation der Liste der Gemälde, fol. 31r–32v, in: Coremans 1847, 58–60, De Maeyer 1955, 259–261 und Haupt/Wied 2010, 274–275).

Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, AT-OeStA/HHStA UR FUK 1465/1.

Publizierte Quellen

Brüssel, Algemeen Rijksarchief/Archives générales de Royaume, Manuscrits divers 2924 (publiziert als: Haupt/Wied 2010).

Primärliteratur (vor 1800)

Anonym 1594: Anonym, *Descriptio et Explicatio Pegmatum, Arcuum et Spectaculorum: Quae Bruxellae Brabant, Pridie Cal. Febr. A[nn]o M.D.XCIIII. Exhibita Fuere, sub Ingressum Sereniss. Principis Ernesti, Dei Gratia Archiducis Austriae, Ducis Burgundiae, Comitis Carinthiae, Tirolis etc. pro Philippo II. Hispaniarum Monarcha, Belgicae Ditionis Gubernatore*, Brüssel: Johannes Mommaert 1594.

Bochius 1595: Johannes Bochius, *Descriptio Publicae Gratulationis, Spectaculorum, et Ludorum, in Adventu Sereniss. Principis Ernesti Archdiducis Austriae, Ducis Burgundiae, Comitis Habsp., Aurei Velleris Equitis, Belgicis Provinciis a Regia Ma[iesta]te Cathol. Praefecti, An[no] M.D.XCIIII. XVIII. Kal. Iulias, Aliisque Diebus Antverpiae Editorum.* […] *Omnia a Ioanne Bochio S.P.Q.A. a secretis conscripta,* Antwerpen: Ex Officina Plantiniana & Johannes Moretus 1595.

Bochius 1602: Johannes Bochius, *Historica Narratio Profectionis et Inaugurationis Serenissimorum Belgii Principum Alberti & Isabellae, Austriae Archiducum*, Antwerpen: Ex Officina Plantiniana & Johannes Moretus 1602.

Calvete de Estrella 1552: Juan Cristóbal Calvete de Estrella, *El felicissimo viaje d'el muy alto y muy poderoso Principe Don Phelippe, Hijo d'el Emperador Don Carlos Quinto Máximo, desde España à sus tierras de la baxa Alemaña: Con la descripción de todos los Estados de Brabante y Flandes*, Antwerpen: Martin Nucio 1552.

de Caus 1615: Salomon de Caus, *Les raisons des forces mouvantes, avec diverses machines tant utiles que plaisantes* […], Frankfurt am Main: Jan Norton 1615.

de Pinedo y Salazar 1787: Julián de Pinedo y Salazar, *Historia de la insigne Órden del Toyson de Oro, dedicada al Rey Nuestro Señor, xefe soberano, y gran maestre de ella*, 3 Bde., Madrid: Imprenta Real 1787.

de Succa 1601–1615/1977: Antoine de Succa, *Memoriaux*, Brüssel: ohne Verlag 1601–1615; als *Les mémoriaux d'Antoine de Succa*, hrsg. von Micheline Comblen-Sonkes und Christiane Van den Bergen-Pantens, 2 Bde., Brüssel: Koninklijke Bibliotheek Albert I 1977.

de Villiers 1582: Petrus de Villiers, *La joyeuse & magnifique entrée de Monseigneur Francoys fils de France et frere unicque de Roy, par la grace de Dieu, Duc de Brabant, d'Anjou, Alençon, Berri, &c. en sa tres-renommée ville d'Anvers*, Antwerpen: Ex Officina Plantiniana 1582.

Gevartius 1642: Gaspar Gevartius, *Pompa Introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis S.R.E. Card. Belgarum et Burgundionum Gubernatoris etc. a S.P.Q. Antverp* […], Antwerpen: Jan van Meurs 1642.

Grapheus 1550: Cornelius Grapheus, *De seer wonderlijcke, schoone, triumphelijcke Incompst, van den hooghmo-genden Prince Philips, Prince van Spaignen, Caroli des vijfden, Keysers Sone Inde stadt van Antwerpen, anno M.CCCCC.XLIX*, Antwerpen: Gillis van Diest 1550.

Guicciardini 1588: Lodovico Guicciardini, *Descrittione di M. Lodovico Guicciardini, Gentilhuomo Fiorentino di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferior* […], Antwerpen: Ex Officina Plantiniana 1588.

Houwaert 1579: Jan Baptist Houwaert, *Sommare beschrijuinghe van de triumphelijcke Incomst van den doorluchtighen* […] *Aerts-hertoge Matthias, binnen die stadt van Brussele* […], Antwerpen: Ex Officina Plantiniana 1579.

Houwaert 1594: Jan Baptist Houwaert, *Houwaerts moralisatie op de comst vanden hooghgheboren, machtighen, en seer doorluchtighen vorst Ernesto: Des roomschen keysers broeder, aertshertoghe van Oostenrijck, hertoge van Bourgundien* […], Brüssel: Johannes Mommaert 1594.

Ripa 1593: Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom: Eredi Gigliotti 1593.

Serlio 1544: Sebastiano Serlio, *Il Terzo Libro di Sabastiano Serlio Bolognese, Nel Qual si Figurano, e Descrivono le Antiquita di Roma, e le Altre Che Sono in Italia, e Fuori de Italia*, Venedig: Marcolini 1544.

Stroobant 1670: Jacques Stroobant, *Brusselsche eer-triumphen: Dat is eene waerachtighe beschrijvinge van alle de Hertoghlijcke Huldinghen, der Keyseren, Koninghen, Konighinnen, Hertoghen en Princen Inne-komsten, Vreugde-feesten en Tournoy-spelen* […], Brüssel: Peeter de Dobbeleer 1670.

van Mander 1607/1969: Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem: Paschier van Wesbusch 1607 (hrsg. als Faksimile: Haarlem: Davco 1969).

van Veen 1684: Otto van Veen, *Emblemata Horatiana*, Amsterdam: Henricus Wetstein 1684.

Vivarius 1585: Jacobus Vivarius, *Descriptio Aurei Velleris: Ad Illustrissimum et Bellicosissimum Principem, Alexandrum Farnesium, Belgij Gubernatorem* […], Antwerpen: Henricius Henricius 1585.

Sekundärliteratur (nach 1800)

Alewyn 1989: Richard Alewyn, *Das große Welttheater: Die Epoche der höfischen Feste*, 2. Aufl., München: C.H. Beck 1989 (Erstausgabe 1959).

Alexander-Skipnes 2007: *Cultural Exchange Between the Low Countries and Italy (1400–1600)*, hrsg. von Ingrid Alexander-Skipnes, Turnhout: Brepols 2007.

Althoff 1979: Gerd Althoff, „Studien zur habsburgischen Merowingersage", in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 87, 1979, 71–100.

Anagnostopoulos/Houssiau 2006: Pierre Anagnostopoulos und Jean Houssiau, *L'ancien palais du Coudenberg* (= Bruxelles, Ville d'Art et d'Histoire, 42), Brüssel: Ministère de la région de Bruxelles-Capitale 2006.

Anglo 1973: *La Tryumphante Entrée de Charles Prince des Espagnes en Bruges 1515: A Facsimile with an Introduction*, hrsg. von Sydney Anglo, Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum 1973.

Appadurai 2012: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, hrsg. von Arjun Appadurai, 10. Aufl., Cambridge/New York, NY: Cambridge University Press 2012 (Erstausgabe 1986).

Appelt 2009: Hedwig Appelt, *Die Amazonen: Töchter von Liebe und Krieg*, Stuttgart: Theiss 2009.

Arblaster 2004: Paul Arblaster, *Antwerp & the World: Richard Verstegan and the International Culture of Catholic Reformation*, Löwen: Leuven University Press 2004.

Arblaster 2010: Paul Arblaster, „Antwerp and Brussels as Inter-European Spaces in News Exchange", in: *The Dissemination of News and the Emergence of Contemporaneity in Early Modern Europe*, hrsg. von Brendan Maurice Dooley, Farnham/Burlington, VT: Ashgate 2010, 193–205.

Ariès 1984: Philippe Ariès, *Bilder zur Geschichte des Todes*, München: Carl Hanser Verlag 1984.

Arnold-Biucchi 2013: Carmen Arnold-Biucchi, „Coins and Classical Imagery in the Time of Rubens: The Stage of Welcome in the Pompa Introitus Ferdinandi", in: *Art, Music and Spectacle in the Age of Rubens: The Pompa Introitus Ferdinandi* (= Harvey Miller Studies in Baroque Art, 3), hrsg. von Anna C. Knaap und Michael C.J. Putnam, London: Harvey Miller Publishers 2013, 189–215.

Assmann 1999: Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (= C.H. Beck Kulturwissenschaft), München: C.H. Beck 1999.

Assmann 2013: Aleida Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention* (= Beck'sche Reihe, 6098), München: C.H. Beck 2013.

Assmann 1992: Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C.H. Beck 1992.

Auge/Spiess 2005: Oliver Auge und Karl-Heinz Spiess, „Hof und Herrscher“, in: *Höfe und Residenzen im Spätmittelalterlichen Reich: Bilder und Begriffe, Teilband 1: Begriffe* (= Residenzenforschung, 15 II), hrsg. von Werner Paravicini, Ostfildern: Jan Thorbecke 2005, 3–15.

Ausst.-Kat. Antwerpen 1957: *Ommegangen en Blijde Inkomsten te Antwerpen*, Ausst.-Kat. Antwerpen, Museum voor Folklore, ab dem 18. 5. 1957, hrsg. von Frans Smekens, Antwerpen: Museum voor Folklore 1957.

Ausst.-Kat. Antwerpen 1993: *Antwerp: Story of a Metropolis, 16th–17th Century*, Ausst.-Kat. Antwerpen, Hessenhuis, 25.6.–10.10.1993, Ghent: Snoeck-Ducaju & Zoon 1993.

Ausst.-Kat. Antwerpen 2015: *Abraham Ortelius (1527–1598): Under the Spell of Classical Antiquity*. Ausst.-Kat. Antwerpen, Rockoxhuis, 24.4.–16.8.2015, hrsg. von Dirk Imhof und Hildegard Van de Velde, Antwerpen: VZW Museum Nicolaas Rockox 2015.

Ausst.-Kat. Brake 2015: *Weltvermesser: Das goldene Zeitalter der Kartographie*, Ausst.-Kat. Brake, Weserrenaissance-Museum, 13. 9.–6. 12. 2015, hrsg. von Michael Bischoff, Vera Lüpkes und Rolf Schönlau, Dresden: Sandstein Verlag 2015.

Ausst.-Kat. Corning 2004: *Beyond Venice: Glass in Venetian Style 1550–1750*, Ausst.-Kat. Corning, Corning Museum of Glas, 20. 5.–17. 10. 2004, hrsg. von Jutta-Anette Page, Corning, NY: Corning Museum of Glas 2004.

Ausst.-Kat. Essen 1988: *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Bd. 1, Ausst.-Kat. Essen, Villa Hügel, 10. 6.–30. 10. 1988, hrsg. von Jürgen Schultze, Freren: Luca Verlag 1988.

Ausst.-Kat. Innsbruck 2005: *Wir sind Helden: Habsburgische Feste in der Renaissance*, Ausst.-Kat. Innsbruck, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, 10. 6.–31. 10. 2005, hrsg. von Wilfried Seipel, Wien: Kunsthistorisches Museum 2005.

Ausst.-Kat. Innsbruck 2015: *Echt Tierisch! Die Menagerie des Fürsten*, Ausst.-Kat. Innsbruck, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, 18.6.–4.10.2015, hrsg. von Sabine Haag, Wien: Kunsthistorisches Museum 2015.

Ausst.-Kat. Magdeburg 2008: *Spektakel der Macht: Rituale im Alten Europa 800–1800*, Ausst.-Kat. Magdeburg, Kulturhistorisches Museum, 21. 9. 2008–4 .1. 2009, hrsg. von Barbara Stollberg-Rilinger et al., Darmstadt: Primus Verlag 2008.

Ausst.-Kat. München/Wien/Blois 1998: *Die Pracht der Medici: Florenz und Europa*, Ausst.-Kat. München/Wien/Blois, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 4. 12. 1998–21. 2. 1999, Kunsthistorisches Museum, 7. 3.–6. 6. 1999, Château de Blois, 26. 6.–17. 10. 1999, hrsg. von Cristina Acidini Luchinat und Mario Scalini, München/New York, NY: Prestel 1998.

Ausst.-Kat. Schaffhausen 2014: *Ritterturnier: Geschichte einer Festkultur*, Ausst.-Kat. Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, 10. 4.–21. 9. 2014, hrsg. von Peter Jezler, Peter Niederhäuser und Elke Jezler, Luzern: Quaternio Verlag 2014.

Ausst.-Kat. Speyer 2010: *Amazonen: Geheimnisvolle Kriegerinnen*, Ausst.-Kat. Speyer, Historisches Museum der Pfalz, 5. 9. 2010–13. 2. 2011, hrsg. von Alexander Koch, München: Edition Minerva 2010.

Ausst.-Kat. Wien 1988: *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Bd. 2, Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, 24. 11. 1988–26. 2. 1989, hrsg. von Jürgen Schultze und Hermann Fillitz, Freren: Luca Verlag 1988.

Ausst.-Kat. Wien 2012: *Gold*, Ausst.-Kat. Wien, Belvedere, 15. 3.–17. 6. 2012, hrsg. von Agnes Husslein-Arco und Thomas Zaunschirm, München: Hirmer 2012.

Baadj 2016a: Nadia S. Baadj, *Jan van Kessel I (1626–1679): Crafting a Natural History of Art in Early Modern Antwerp* (= Harvey Miller Studies in Baroque Art, 5), Turnhout: Brepols 2016.

Baadj 2016b: Nadia S. Baadj, „Collaborative Craftsmanship and Chimeric Creation in Seventeenth-Century Antwerp Art Cabinets", in: *Sites of Mediation: Connected Histories of Places, Processes, and Objects in Europe and Beyond, 1450–1650* (= Intersections, 47), hrsg. von Susanna Burghartz, Lucas Burkart und Christine Göttler, Leiden/Boston, MA: Brill 2016, 270–296.

Baetens 1976: R. Baetens, *De nazomer van Antwerpens welvaart: De diaspora en het handelshuis. De groote tijdens de eerste helft der 17de eeuw*, Brüssel: Gemeentekrediet van België 1976.

Banz 2000: Claudia Banz, *Höfisches Mäzenatentum in Brüssel: Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517–1586) und die Erzherzöge Albrecht (1559–1621) und Isabella (1566–1633)* (= Berliner Schriften zur Kunst, 12), Berlin: Gebr. Mann Verlag 2000.

Baresel-Brand 2007: Andrea Baresel-Brand, *Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstenhäuser im Zeitalter der Renaissance, 1550–1650* (= Bau + Kunst, 9), Kiel: Ludwig 2007.

Bažant 2014: Jan Bažant, „Habsburg Mythology and the Waldstein Palace in Prague", in: *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400–1700: Between Cosmopolitism and Regionalism* (= Palatium e-Publications, 1), hrsg. von Herbert Karner, Ingrid Ciulisová und Bernardo José García García, Löwen: Palatium e-Publications 2014, 73–99 (http://www.courtresidences.eu/uploads/general/The%20Habsburgs%202014.pdf, 4.12.2018).

Becker 1999: Jochen Becker, „Entries, Fireworks and Religious Festivals in the Netherlands", in: *Spectaculum Europaeum: Theatre and Spectacle in Europe (1580–1750)/Histoire du Spectacle en Europe (1580–1750)* (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 31), hrsg. von Pierre Béhar und Helen Watanabe-O'Kelly, Wiesbaden: Harrassowitz 1999, 705–720.

Behrmann/Karsten/Zitzlsperger 2007: *Grab – Kult – Memoria: Studien zur gesellschaftlichen Funktion von Erinnerung. Horst Bredekamp zum 60. Geburtstag am 29. April 2007*, hrsg. von Carolin Behrmann, Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2007.

Bell 1997: Catherine Bell, *Ritual: Perspectives and Dimensions*, New York, NY: Oxford University Press 1997.

Belliger/Krieger 2006: *Ritualtheorien: Ein einführendes Handbuch*, 3. Aufl., hrsg. von Andréa Belliger und David J. Krieger, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2006 (Erstausgabe 1998).

Bennett/Joyce 2010: *Material Powers: Cultural Studies, History and the Material Turn* (= Culture, Economy and the Social, 3), hrsg. von Tony Bennett und Patrick Joyce, London/New York, NY: Routledge 2010.

Berger 1883: Adolf Berger, „Das Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich", in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 1, 1883, Teil 2, 78–177.

Bernhard-Walcher 2008: Alfred Bernhard-Walcher, „Antike Kameen in den Kunstkammern der Kaiser Rudolf II. und Matthias“, in: *Mythos und Macht: Erhabene Bilder in Edelstein. Internationales Kolloquium zur gleichnamigen Ausstellung der Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin im Alten Museum am Lustgarten, 27. Juli 2007*, hrsg. von Gertrud Platz-Horster, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz 2008, 61–68.

Bernheimer 1956: Richard Bernheimer, „Theatrum Mundi“, in: *The Art Bulletin* 38, 1956, Nr. 4, 225–247.

Bertini 1998: Giuseppe Bertini, „Otto van Veen, Cosimo Masi and the Art Market in Antwerp at the End of the Sixteenth Century“, in: *The Burlington Magazine* 140, 1998, Nr. 1139, 119–120.

Bevers 1985: Holm Bevers, *Das Rathaus von Antwerpen, 1561–1565: Architektur und Figurenprogramm* (= Studien zur Kunstgeschichte, 28), Hildesheim: G. Olms 1985.

Bibl 1901: Viktor Bibl, „Erzherzog Ernst und die Gegenreformation in Österreich, 1576 bis 1590“, in: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, Ergänzungsband 6, 1901, 575–596.

Bischhoff/Lüpkes/Crom 2015: *Kartographie der Frühen Neuzeit: Weltbilder und Wirkungen. Ergebnisse des in Kooperation mit der Kartenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin durchgeführten internationalen Symposiums am Weserrenaissance-Museum Schloss Brake (4.–6. April 2014)* (= Studien zur Kultur der Renaissance, 5), hrsg. von Michael Bischoff, Vera Lüpkes und Wolfgang Crom, Marburg: Jonas-Verlag 2015.

Bleichmar 2011: Daniela Bleichmar, „Seeing the World in a Room: Looking at Exotica in Early Modern Collections“, in: *Collecting Across Cultures: Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*, hrsg. von Daniela Bleichmar und Peter C. Mancall, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press 2011, 15–30.

Bloemendal/van Dixhoorn 2011: Jan Bloemendal und Arjan van Dixhoorn, „Literary Cultures and Public Opinion in the Early Modern Low Countries“, in: *Literary Cultures and Public Opinion in the Low Countries, 1450–1650* (= Brill’s Studies in Intellectual History, 197), hrsg. von Jan Bloemendal, Arjan van Dixhoorn und Elsa Strietman, Leiden/ Boston, MA: Brill 2011, 1–35.

Blondé/Gelderblom/Stabel 2007: Bruno Blondé, Oscar Gelderblom und Peter Stabel, „Foreign Merchant Communities in Bruges, Antwerp and Amsterdam, c. 1350–1650“, in: *Cities and Cultural Exchange in Europe, 1400–1700* (= Cultural Exchange in Early Modern Europe, 2), hrsg. von Donatella Calabi und Stephen Turk Christensen, Cambridge/ New York, NY: Cambridge University Press 2007, 154–174.

Blume 2000: Dieter Blume, *Regenten des Himmels: Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance* (= Studien aus dem Warburg-Haus, 3), Berlin: Akademie Verlag 2000.

Boecker 2005: Dagmar Boecker (fälschlich als Heidelore angegeben), „Reise“, in: *Höfe und Residenzen im Spätmittelalterlichen Reich: Bilder und Begriffe*, Teilband 1: Begriffe (= Residenzenforschung, 15 II), hrsg. von Werner Paravicini, Ostfildern: Jan Thorbecke 2005, 133–139.

Boerlin 1973: Paul Henry Boerlin, „Bilder zwischen Imagination und Wirklichkeit: Zu zwei Alpenlandschaften von Tobias Verhaecht“, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 24, 1973, Heft 4, 267–274.

Boffa 2004: Sergio Boffa, *Warfare in Medieval Brabant, 1356–1406* (= Warfare in History), Woodbridge: Boydell Press 2004.

Böhme 2011: Hartmut Böhme, „Der Körper als Bühne: Zur Protogeschichte der Anatomie“, in: *Spuren der Avantgarde: Theatrum anatomicum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich* (= Theatrum scientiarum, 5), hrsg. von Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardzig, Berlin/New York, NY: De Gruyter 2011, 28–53.

Bonnemaison/Macy 2008: *Festival Architecture* (= The Classical Tradition in Architecture), hrsg. von Sarah Bonnemaison und Christine Macy, London/New York, NY: Routledge 2008.

Borgo 1971: Ludovico Borgo, „The Problem of the Ferry Carondelet Altar-piece“, in: *The Burlington Magazine* 113, 1971, Nr. 820, 362–371.

Bracken/Gáldy/Turpin 2011: *Collecting and the Princely Apartment*, hrsg. von Susan Bracken, Andrea M. Gáldy und Adriana Turpin, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2011.

Brakensiek 2008: Stephan Brakensiek, „Samuel Quicchelberg: Gründungsvater oder Einzeltäter? Zur Intention der *Inscriptiones Vel Tituli Theatri Amplissimi* (1565) und ihrer Rezeption im Sammlungswesen Europas zwischen 1550 und 1820“, in: *metaphorik.de* 14, *Dimensionen der Theatrum-Metapher in der Frühen Neuzeit: Ordnung und Repräsentation von Wissen*, hrsg. von Flemming Schock, Oswald Bauer und Ariane Koller, 2008, 237–258 (http://www.metaphorik.de/de/journal/14/metaphorikde-142008.html, 4.12.2018).

Brandt 1927–1928: Paul Brandt, *Schaffende Arbeit und bildende Kunst*, Leipzig: Kröner 1927–1928.

Bredekamp 2002: Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (= Wagenbachs Taschenbuch, 361), 2. Aufl., Berlin: Wagenbach 2002 (Erstausgabe 1993).

Bredekamp/Reinhardt 2004: *Totenkult und Wille zur Macht: Die unruhigen Ruhestätten der Päpste in St. Peter*, hrsg. von Horst Bredekamp und Volker Reinhardt, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004.

Brewer/Porter 1993: *Consumption and the World of Goods*, hrsg. von John Brewer und Roy Porter, London/New York, NY: Routledge 1993.

Bridgeman 2013: Jane Bridgeman, *A Renaissance Wedding: The Celebrations at Pesaro for the Marriage of Costanzo Sforza & Camilla Marzano d'Aragona, 26–30 May 1475* (= Harvey Miller Studies in Medieval and Early Renaissance Art History, 71), Turnhout: Brepols 2013.

Broomhall/Spinks 2011: Susan Broomhall und Jennifer Spinks, *Early Modern Women in the Low Countries: Feminizing Sources and Interpretations of the Past* (= Women and Gender in the Early Modern World), Farnham/Burlington, VT: Ashgate 2011.

Buchanan 1990a: Iain Buchanan, „The Collection of Niclaes Jongelinck: I. ‚Bacchus and the Planets‘ by Jacques Jongelinck“, in: *The Burlington Magazine* 132, 1990, Nr. 1043, 102–113.

Buchanan 1990b: Iain Buchanan, „The Collection of Niclaes Jongelinck: II. The ‚Months‘ by Pieter Bruegel the Elder“, in: *The Burlington Magazine* 132, 1990, Nr. 1049, 541–550.

Bues 1984: Almut Bues, *Die habsburgische Kandidatur für den polnischen Thron während des ersten Interregnums in Polen 1572/73*, Wien: VWGÖ 1984.

Bukovinská 1997: Beket Bukovinská, „Die Kunstkammer Rudolfs II.“, in: *Rudolf II. und Prag: Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas*, hrsg. von Eliška Fučíková, Prag/London/Mailand: Verwaltung der Prager Burg/Thames and Hudson/Skira editore 1997, 199–208.

Burghartz/Burkart/Göttler 2016a: *Sites of Mediation: Connected Histories of Places, Processes, and Objects in Europe and Beyond, 1450–1650* (= Intersections, 47), hrsg. von Susanna Burghartz, Lucas Burkart und Christine Göttler, Leiden/Boston, MA: Brill 2016.

Burghartz/Burkart/Göttler 2016b: Susanna Burghartz, Lucas Burkart und Christine Göttler, „Introduction: ‚Sites of Mediation‘ in Early Modern Europe and Beyond. A Working Perspective“, in: *Sites of Mediation: Connected Histories of Places, Processes, and Objects in Europe and Beyond, 1450–1650* (= Intersections, 47), hrsg. von Susanna Burghartz, Lucas Burkart und Christine Göttler, Leiden/Boston, MA: Brill 2016, 1–20.

Burke 1993: Peter Burke, „*Res et Verba*: Conspicuous Consumption in the Early Modern World“, in: *Consumption and the World of Goods*, hrsg. von John Brewer und Roy Porter, London/New York, NY: Routledge 1993, 148–161.

Burmeister 1998: Karl-Heinz Burmeister, „Seine Karriere begann auf dem Freiburger Reichstag: Der Jurist und Historiker Dr. Jakob Mennel (1460–1526)“, in: *Der Kaiser in seiner Stadt: Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498*, hrsg. von Hans Schadek, Freiburg im Breisgau: Kore Edition 1998, 95–113.

Buschoff 2004: Anne Buschhoff, *Die Liebesemblematik des Otto van Veen: Die „Amorum Emblemata“ (1608) und die „Amoris Divini Emblemata“ (1615)*, Bremen: H. M. Hauschild 2004, zugleich Dissertation Universität Bonn 1998.

Bussels 2011: Stijn Bussels, „Making the Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458–1635)“, in: *Art History*, Special Issue 7, *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, hrsg. von Caroline van Eck und Stijn Bussels, 2011, 237–247.

Bussels 2012: Stijn Bussels, *Spectacle, Rhetoric and Power: The Triumphal Entry of Prince Philip of Spain into Antwerp* (= Ludus, 11), Amsterdam: Rodopi 2012, zugleich Dissertation Universität Ghent 2005.

Bussels 2013: Stijn Bussels, „All About Eve: Genesis and Gender in a Fireworks Display in the Antwerp Entry of Charles V and his Son Philip“, in: *Drama, Performance and Debate: Theatre and Public Opinion in the Early Modern Period* (= Drama and Theatre in Early Modern Europe, 2), hrsg. von Jan Bloemendal, Peter Eversmann und Elsa Strietman, Leiden/Boston, MA: Brill 2013, 143–162.

Büttner/Gottdang 2009: Frank Büttner und Andrea Gottdang, *Einführung in die Ikonographie: Wege zur Deutung von Bildinhalten* (= C.H. Beck Studium), 2. durchges. Aufl., München: C.H. Beck 2009 (Erstausgabe 2005).

Calabi/Keene 2007: Donatella Calabi und Derek Keene, „Exchanges and Cultural Transfer in European Cities, c. 1500–1700“, in: *Cities and Cultural Exchange in Europe, 1400–1700* (= Cultural Exchange in Early Modern Europe, 2), hrsg. von Donatella Calabi und Stephen Turk Christensen, Cambridge/New York, NY: Cambridge University Press 2007, 286–314.

Cartwright 1996: John Cartwright, „Forms and their Use: The Antwerp *Ommegangen*, 1550–1700“, in: *Festive Drama: Papers from the Sixth Triennial Colloquium of the International Society for the Study of Medieval Theatre, Lancaster, 13–19 July 1989*, hrsg. von Meg Twycross, Cambridge/Rochester, NY: D.S. Brewer 1996, 119–131.

Casteels 1961: Marguerite Casteels, *De Beeldhouwers de Nole te Kamerijk, te Utrecht en te Antwerpen* (= Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 16), Brüssel: Paleis der Academiën 1961.

Cholcman 2007: Tamar Cholcman, „*Moritorum monumentum non morituris cineribus*: Jacob Franquart's Funeral Procession for Albert of Austria, 1622“, in: *Explorations in Renaissance Culture* 33, 2007, Nr. 1, 109–132.

Cholcman 2012: Tamar Cholcman, „Views of Peace and Prosperity: Hopes for Autonomy and Self-Government, Antwerp 1599“, in: *RIHA, Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art* 40, 2012, o. S. (http://www.riha-journal.org/articles/2012/2012-apr-jun/cholcman-views-of-peace-and-prosperity, 4. 12. 2018).

Cholcman 2014: Tamar Cholcman, *Art on Paper: Ephemeral Art in the Low Countries. The Triumphal Entry of the Archdukes Albert and Isabella into Antwerp, 1599*, Turnhout: Brepols 2014.

Cholcman 2015: Tamar Cholcman, „The Reading of Triumphal Entries' Emblems: Emblems as Footnotes“, in: *Word & Image* 31, 2015, Nr. 3, 350–361.

Chrościcki/Hengerer/Sabatier 2012: *Les funérailles princières en Europe, XVIe–XVIIIe siècle* (= Aulica: L'univers de la cour), hrsg. von Juliusz A. Chrościcki, Mark Hengerer und Gérard Sabatier, Bd. 1, *Le grand théâtre de la mort*, Versailles/Paris: Centre de recherche du Château de Versailles/Éditions de la Maison des sciences de l'homme 2012.

Chrościcki/Hengerer/Sabatier 2013: *Les funérailles princières en Europe, XVIe–XVIIIe siècle* (= Aulica: L'univers de la cour), hrsg. von Juliusz A. Chrościcki, Mark Hengerer und Gérard Sabatier, Bd. 2, *Apothéoses monumentales*, Versailles/Rennes: Centre de recherche du Château de Versailles/Presses universitaires de Rennes 2013.

Chrościcki/Hengerer/Sabatier 2015. *Les funérailles princières en Europe, XVIe–XVIIIe siècle* (= Aulica: L'univers de la cour), hrsg. von Juliusz A. Chrościcki, Mark Hengerer und Gérard Sabatier, Bd. 3, *Le deuil, la mémoire, la politique*, Versailles/Rennes: Centre de recherche du Château de Versailles/Presses universitaires de Rennes 2015.

Claes 2006–2008: Marie-Christine Claes, „Un don papal: Le bonnet et l'épée de l'archiduc Ernest d'Autriche: La découverte/Een pauselijke schenking: De hoed en het zwaard van aartshertog Ernest van Oostenrijk: De ontdekking“, in: *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique/Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium* 32, 2006–2008, 225–247.

Cohen 2014: Simona Cohen, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art* (= Brill's Studies in Intellectual History, 228 / Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History, 6), Leiden/Boston, MA: Brill 2014.

Collet 2007: Dominik Collet, *Die Welt in der Stube: Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit* (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 232), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.

Cook 2007: Harold John Cook, *Matters of Exchange: Commerce, Medicine, and Science in the Dutch Golden Age*, New Haven, CT: Yale University Press 2007.

Coremans 1847: Victor Coremans, *L'archiduc Ernest, sa cour, ses dépenses: Détails sur son voyage de Prague à Bruxelles 1593–1595. D'après les comptes de Blaise Hütter*, Brüssel: M. Hayez 1847.

Coreth 1982: Anna Coreth, *Pietas Austriaca: Österreichische Frömmigkeit im Barock*, 2. erw. Aufl., München: R. Oldenbourg 1982 (Erstausgabe 1959).

Costa 1972: Gustavo Costa, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari: Laterza 1972.

Czech 2003: Vinzenz Czech, *Legitimation und Repräsentation: Zum Selbstverständnis thüringisch-sächsischer Reichsgrafen in der Frühen Neuzeit* (= Schriften zur Residenzkultur, 2), Berlin: Lukas 2003.

DaCosta Kaufmann 1987: Thomas DaCosta Kaufmann, *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolf II* (= Outstanding Dissertation in the Fine Arts), New York, NY/London: Garland Publishing 1978, zugleich Dissertation Harvard University 1977.

DaCosta Kaufmann 2012: Thomas DaCosta Kaufmann, „Linz: Des Kaisers Kulturhauptstadt um 1600? Ein Escorial in Oberösterreich?", in: *Des Kaisers Kulturhauptstadt: Linz um 1600* (= Kataloge der Oberösterreichischen Landesmuseen), hrsg. von Christina Schmid, Weitra: Bibliothek der Provinz 2012, 39–54.

dal Prà 1993: Laura dal Prà, *I Madruzzo e l'Europa, 1539–1658: I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, Mailand/Florenz: Charta 1993.

Davidson 2007: *The Triumphs of the Defeated: Early Modern Festivals and Messages of Legitimacy* (= Wolfenbütteler Forschungen, 116.), hrsg. von Peter Davidson, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2007.

Davidson/van der Weel 2004: Peter Davidson und Adriaan van der Weel, „Introduction: The Entry of Archduke Ernst into Antwerp in 1594 in Context", in: *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe,* hrsg. von J. Ronnie Mulryne, Helen Watanabe-O'Kelly und Margaret Shewring, 2 Bde., Aldershot/Burlington, VT: Ashgate 2004, Bd. 1, 492–495.

De Jonge 1989–1990: Krista De Jonge, „Der herzogliche und kaiserliche Palast zu Brüssel und die Entwicklung des höfischen Zeremoniells im 16. und 17. Jahrhundert", in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 5–6, 1989–1990, 253–282.

De Jonge 1991: Krista De Jonge, „De Kunst van het efemere: Portugees-Vlaamse feestarchitectuur in de zestiende eeuw", in: *Vlaanderen* 40, 1991, 157–162.

De Jonge 1999: Krista De Jonge, „Hofordnungen als Quellen der Residenzenforschung? Adlige und herzogliche Residenzen in den südlichen Niederlanden in der Burgunderzeit", in: *Höfe und Hofordnungen 1200–1600: Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* (Residenzenforschung, 10), hrsg. von Holger Kruse und Werner Paravicini, Sigmaringen: Jan Thorbecke 1999, 175–220.

De Jonge/Ottenheym 2007: Krista De Jonge und Konrad A. Ottenheym, „The Production Process for Architecture within the Context of the Courts (1580–1700)", in: *Unity and*

Discontinuity: Architectural Relations between the Southern and Northern Low Countries (1530–1700) (= Architectura Moderna, 5), hrsg. von Krista De Jonge und Konrad A. Ottenheym, Turnhout: Brepols 2007, 165–208.

de Jongh 1975: Eddy de Jongh, „Pearls of Virtue and Pearls of Vice“, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 8, 1975, Nr. 2, 69–97.

de Klerck 2003: Bram de Klerck, „Antwerpen en Genua: Artistieke realties in de zeventiende eeuw“, in: *Anversa & Genova: Een hoogtepunt in de barokschilderkunst*, hrsg. von Marzia Cataldi Gallo et al., Ghent: Snoeck 2003, 47–57.

De Maeyer 1955: Marcel De Maeyer, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst: Bijdrage tot de geschiedenis van de XVIIe-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden* (=Verhandelingen van den Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 9), Brüssel: Paleis der Academiën 1955.

Demeter/Paredes 2013: Stéphane Demeter und Cecilia Paredes, „Quand la marche raconte la ville: Quelques itinéraires de la Cour à Bruxelles, XVIe et XVIIe siècles“, in: *CLARA: Marche et espace urbain de l'Antiquité à nos jours* 1, 2013, 81–101.

Diels 1994: Ann Diels, *De Blijde Intrede van Aartshertog Ernest van Oostenrijk te Antwerpen in 1594: Een kunstwetenschappelijke benadering*, Lizenziatsarbeit an der Freien Universität Brüssel 1994.

Diels 2003: Ann Diels, „Van opdracht tot veiling: Kunstaanbestedingen naar aanleiding van de Blijde Intrede van Aartshertog Ernest van Ostenrijk te Antwerpen in 1594“, in: *De Zeventiende Eeuw* 19, 2003, 25–54.

Diemer et al. 2008: *Die Münchner Kunstkammer* (= Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Neue Folge, 129), hrsg. von Dorothea Diemer et al., 3 Bde., München: Bayerische Akademie der Wissenschaften 2008.

Dlugaiczyk 2005: Martina Dlugaiczyk, *Der Waffenstillstand (1609–1621) als Medienereignis: Politische Bildpropaganda in den Niederlanden* (Niederlande-Studien, 39), Münster: Waxmann 2005.

Doehlemann 2011: Martin Doehlemann, *Mut zum Stolz und Hochmut: Bedingungen einer höheren Kultur* (= Neo-Jocologica, 6) Berlin: LIT-Verlag 2011.

Dooley 2006: Brendan Dooley, „Art and Information Brokerage in the Career of Don Giovanni de' Medici“, in: *Your Humble Servant: Agents in Early Modern Europe*, hrsg. von Hans Cools, Marika Keblusek und Badeloch Noldus, Hilversum: Verloren 2006, 81–95.

Douglas 1974: Mary Douglas, *Ritual, Tabu und Körpersymbolik: Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur* (= Conditio Humana), Frankfurt am Main: S. Fischer 1974.

Doutrepont 1937: Antoinette Doutrepont, *Martin de Vos et l'Entrée triomphale de l'Archiduc Ernest d'Autriche à Anvers en 1594* (= Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, 18), Brüssel: Palais des Academies 1937.

Dücker 2007: Burckhard Dücker, *Rituale: Formen – Funktionen – Geschichte. Eine Einführung in die Ritualwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 2007.

Duerloo 1997: Luc Duerloo, „*Pietas Albertina*: Dynastieke vroomheid en herbouw van het vorstelijke gezag“, in: *Bijdragen en mededelingen van geschiedenis van Nederland* 112, 1997, 1–18.

Duerloo 2012: Luc Duerloo, *Dynasty and Piety: Archduke Albert (1598–1621) and Habsburg Political Culture in an Age of Religious Wars*, Farnham/Burlington, VT: Ashgate 2012.

Dumortier 2002: Claire Dumortier, „La majolique anversoise: Les données historiques“, in: *Majolica and Glass from Italy to Antwerp and Beyond: The Transfer of Technology in the 16th and Early 17th Century*, hrsg. von Johan Veeckman und Sarah Jennings, Antwerpen: Stad Antwerpen 2002, 39–49.

Dupré 2011: Sven Dupré, „Trading Luxury Glass, Picturing Collections and Consuming Objects of Knowledge in Early Seventeenth-Century Antwerp“, in: *Silent Messengers: The Circulation of Material Objects of Knowledge in the Early Modern Low Countries* (= Low Countries Studies on the Circulation of Natural Knowledge, 1), hrsg. von Sven Dupré und Christoph Herbert Lüthy, Münster/Berlin/Zürich: LIT Verlag 2011, 261–291.

Dupré et al. 2016: *Embattled Territory: The Circulation of Knowledge in the Spanish Netherlands*, hrsg. von Sven Dupré et al., Ghent: Academia Press 2016.

Dupré/Lüthy 2011: *Silent Messengers: The Circulation of Material Objects of Knowledge in the Early Modern Low Countries* (= Low Countries Studies on the Circulation of Natural Knowledge, 1), hrsg. von Sven Dupré und Christoph Herbert Lüthy, Münster/Berlin/Zürich: LIT Verlag 2011.

Durian-Ress 1974: Saskia Durian-Ress, „Das barocke Grabmal in den südlichen Niederlanden: Studien zur Ikonographie und Typologie“, in: *Aachener Kunstblätter* 45, 1974, 235–330.

Durkheim 1988: Émile Durkheim, „Elementary Forms of the Religious Life“, in: *High Points in Anthropology*, hrsg. von Paula Bohannan und Mark Glazer, 2. Aufl., New York, NY: McGraw-Hill 1988, 254–263 (Erstausgabe 1973).

Duverger 1984: Erik Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Bd. 1, *1600–1617*, Brüssel: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België 1984.

Dvorský 1988: *Die Kunst am Hofe Rudolfs II.*, hrsg. von Jiří Dvorský, Hanau/Prag: Werner Dausien/Artia 1988.

Eamon 2016: William Eamon, „The Scientific Education of a Renaissance Prince: Archduke Rudolf at the Spanish Court“, in: *Alchemy and Rudolf II: Exploring the Secrets of Nature in Central Europe in the 16th and 17th Centuries*, hrsg. von Ivo Purš und Vladimír Karpenko, Prag: Artefaktum 2016, 129–138.

Eichberger 2002: Dagmar Eichberger, *Leben mit Kunst, Wirken durch Kunst: Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande* (= Burgundica, 5), Turnhout: Brepols 2002.

Eisenbichler/Iannucci 1990: Konrad Eisenbichler und Amilcare A. Iannucci, *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, Ottawa: Dovehouse Editions 1990.

Erben 2004: Dietrich Erben, „Requiem und Rezeption: Zur Gattungsbestimmung und Wahrnehmung von Grabmälern in der Frühen Neuzeit“, in: *Tod und Verklärung: Grabmalskultur in der Frühen Neuzeit. Tagungsakten des interdisziplinären Forschungskolloqui-*

ums in Schloß Blankensee bei Berlin, hrsg. von Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2004, 115–136.

Fabri 1991: Ria Fabri, *De 17de-eeuwse Antwerpse kunstkast: Typologische en historische aspecten* (= Verhandelingen van den Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 53), Brüssel: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België 1991.

Fabri 1993: Ria Fabri, *De 17de-euwse Antwerpse kunstkast: Kunsthistorische aspecten* (= Verhandelingen van den Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 57), Brüssel: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België 1993.

Fähler 1974: Eberhard Fähler, *Feuerwerke des Barock: Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler 1974, zugleich Dissertation Universität Göttingen 1974.

Falkenburg 1999: *Hof-, staats- en stadsceremonies/Court, State and City Ceremonies* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 49), hrsg. von Reindert Leonard Falkenburg, Zwolle: Waanders 1999.

Fehrenbach 2013: Frank Fehrenbach, „The Unmoved Mover", in: *Art, Music and Spectacle in the Age of Rubens: The Pompa Introitus Ferdinandi* (= Harvey Miller Studies in Baroque Art, 3), hrsg. von Anna C. Knaap und Michael C. J. Putnam, London: Harvey Miller Publishers 2013, 117–142.

Filipczak 1987: Zirka Filipczak, *Picturing Art in Antwerp, 1550–1700*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1987.

Fitz 2003: Eva Fitz, *Die mittelalterlichen Glasmalereien im Halberstädter Dom* (= Corpus Vitrearum Medii Aevi, 17), Berlin: Akademie Verlag 2003.

Franke-Penski/Rytz 2010: *Amazonen: Kriegerische Frauen*, hrsg. von Udo Franke-Penski und Juliane Rytz, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

Freist 2013a: Dagmar Freist, „‚Ich will Dir selbst ein Bild von mir Entwerfen': Praktiken der Selbst-Bildung im Spannungsfeld ständischer Normen und gesellschaftlicher Dynamik", in: *Selbst-Bildungen: Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung* (= Praktiken der Subjektivierung, 1), hrsg. von Thomas Alkemeyer, Gunilla Budde und Dagmar Freist, Bielefeld: transcript 2013, 151–174.

Freist 2013b: Dagmar Freist, „Lost in Time and Space? *Glocal* Memoryscapes in the Early Modern World", in: *Memory Before Modernity: Practices of Memory in Early Modern Europe* (= Studies in Medieval and Reformation Traditions, 176), hrsg. von Erika Kuijpers et al., Leiden/Boston, MA: Brill 2013, 203–221.

Freist 2015: Dagmar Freist, „Diskurse – Körper – Artefakte: Historische Praxeologie in der Frühneuzeitforschung. Eine Annäherung", in: *Diskurse – Körper – Artefakte: Historische Praxeologie in der Frühneuzeitforschung* (= Praktiken der Subjektivierung, 4), hrsg. von Dagmar Freist, Bielefeld: transcript 2015, 9–30.

Fučiková 1988a: Eliška Fučiková, „Die Persönlichkeit Rudolfs II.", in: *Die Kunst am Hofe Rudolfs II.*, hrsg. von Jiří Dvorský, Hanau/Prag: Werner Dausien/Artia 1988, 9–28.

Fučiková 1988b: Eliška Fučiková, „Prag zur Zeit Rudolfs II.", in: *Die Kunst am Hofe Rudolfs II.*, hrsg. von Jiří Dvorský, Hanau/Prag: Werner Dausien/Artia 1988, 29–59.

Fučiková 1988c: Eliška Fučiková, „Malerei und Bildhauerkunst“, in: *Die Kunst am Hofe Rudolfs II.*, hrsg. von Jiří Dvorský, Hanau/Prag: Werner Dausien/Artia 1988, 61–140.

Fučiková 1988d: Eliška Fučiková, „Die Sammlungen Rudolfs II.“, in: *Die Kunst am Hofe Rudolfs II.*, hrsg. von Jiří Dvorský, Hanau/Prag: Werner Dausien/Artia 1988, 209–246.

Fučiková 1997: Eliška Fučiková, „Die Prager Residenz unter Rudolf II., seinen Vorgängern und Nachfolgern“, in: *Rudolf II. und Prag: Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas*, hrsg. von Eliška Fučíková, Prag/London/Mailand: Verwaltung der Prager Burg/Thames and Hudson/Skira editore 1997, 2–71.

Gamboni 2005: Dario Gamboni, „The Museum as a Work of Art: Site Specificity and Extended Agency“, in: *Kritische Berichte* 33, 2005, 16–27.

Gelderblom 2000: Oscar Gelderblom, „Antwerp Merchants in Amsterdam after the Revolt (1578–1630)“, in: *International Trade in the Low Countries (14th–16th Centuries): Merchants, Organisation, Infrastructure. Proceedings of the International Conference Ghent-Antwerp, 12–13 January 1997* (= Studies in Urban Social, Economic and Political History of the Medieval and Early Modern Low Countries, 10), hrsg. von Peter Stabel, Löwen: Garant 2000, 223–241.

Gerritsen/Riello 2015: Anne Gerritsen und Giorgio Riello, „Introduction“, in: *Writing Material Culture History* (= Writing History), hrsg, von Anne Gerritsen und Giorgio Riello, London: Bloomsbury Academic 2015, 1–13.

Göttler 2013: Christine Göttler, „The Place of the ‚Exotic‘ in Early Seventeenth-Century Antwerp“, in: *Looking East: Rubens's Encounter with Asia*, hrsg. von Stephanie Schrader, Los Angeles, CA: The J. Paul Getty Museum 2013, 88–107.

Göttler 2014a: Christine Göttler, „Druon Antigoon, der unzerstörbare Koloss: Städtischer Raum, antiquarische Kultur und Künstlerwissen im Antwerpen des 16. Jahrhunderts“, in: *Skulptur und Platz: Raumbesetzung – Raumüberwindung – Interaktion* (= I Mandorli, 20), hrsg. von Alessandro Nova und Stephanie Hanke, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2014, 141–172.

Göttler 2014b: Christine Göttler, „Wit in Painting, Color in Words: Gillis Mostaert's Depictions of Fires“, in: *Trading Values in Early Modern Antwerp/Waarde en Waarden in Vroegmodern Antwerpen* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 64), hrsg. von Christine Göttler, Bart Ramakers und Joanna Woodall, Leiden/Boston, MA: Brill 2014, 215–246.

Göttler 2017: Christine Göttler, „Vulcan's Forge: The Sphere of Art in Early Modern Antwerp“, in: *Knowledge and Discernment in the Early Modern Arts*, hrsg. von Sven Dupré und Christine Göttler, London/New York, NY: Routledge 2017, 52–87.

Göttler 2018: Christine Göttler, „‚Sacred Woods‘: Performing Solitude at the Court of Duke Wilhelm V of Bavaria“, in: *Solitudo: Spaces, Places, and Times of Solitude in Late Medieval and Early Modern Cultures* (= Intersections, 56), hrsg. von Karl A. E. Enenkel und Christine Göttler, Leiden/Boston, MA: Brill 2018, 140–176.

Göttler 2019: Christine Göttler, „Mount Potosí in Antwerp: Mythological, Metallurgical, and Monetary Imagery in Rubens's *Arch of the Mint* for the Entry of Cardinal-Infante Ferdinand (1635)“ in: *Knowing Objects* (= Creating a Knowledge Society in a Globalizing World, 2), hrsg. von Thijs Weststeijn, London/New York, NY: Routledge 2019 (im Erscheinen).

Göttler/Moran 2014: *Reading the Inventory: The Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564–1632) in Antwerp*, hrsg. von Christine Göttler und Sarah Joan Moran, 2014, http://ximenez.unibe.ch (4.12.2018).

Göttler/Ramakers/Woodall 2014a: *Trading Values in Early Modern Antwerp/Waarde en Waarden in Vroegmodern Antwerpen* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 64), hrsg. von Christine Göttler, Bart Ramakers und Joanna Woodall, Leiden/Boston, MA: Brill 2014.

Göttler/Ramakers/Woodall 2014b: Christine Göttler, Bart Ramakers und Joanna Woodall, „Trading Values in Early Modern Antwerp: An Introduction", in: *Trading Values in Early Modern Antwerp/Waarde en Waarden in Vroegmodern Antwerpen* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 64), hrsg. von Christine Göttler, Bart Ramakers und Joanna Woodall, Leiden/Boston, MA: Brill 2014, 9–37.

Green 2011: Christopher Green, „'There is no Antiquity': Modern Antiquity in the Work of Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Fernand Léger and Francis Picabia (1906–1936)", in: *Modern Antiquity: Picasso, de Chirico, Léger, Picabia*, hrsg. von Christopher Green und Silvia Loreti, Los Angeles, CA: The J. Paul Getty Museum 2011, 2–15.

Grijp 2013: Louis P. Grijp, „Music Performed in the Triumphal Entry of the Cardinal-Infante Ferdinand into Antwerp (1635)", in: *Art, Music and Spectacle in the Age of Rubens: The Pompa Introitus Ferdinandi* (= Harvey Miller Studies in Baroque Art, 3), hrsg. von Anna C. Knaap und Michael C. J. Putnam, London: Harvey Miller Publishers 2013, 95–113.

Grote 1994: *Macrocosmos in Microcosmo: Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns, 1450 bis 1800* (= Berliner Schriften zur Museumskunde, 10), hrsg. von Andreas Grote, Opladen: Leske + Budrich 1994.

Haag 2013: Sabine Haag, „Vom Hausschatz zum Museum: Die Geschichte der Wiener Kunstkammer", in: *Kunsthistorisches Museum Wien: Die Kunstkammer Wien* (= Museen der Welt), hrsg. von Sabine Haag unter Mitarbeit von Konrad Schlegel, München: C.H. Beck 2013, 6–13.

Haag/Kirchweger 2012: *Die Kunstkammer: Die Schätze der Habsburger*, hrsg. von Sabine Haag und Franz Kirchweger, Wien: Christian Brandstätter Verlag 2012.

Haag/Kirchweger/Rainer 2016: *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert* (= Schriften des Kunsthistorischen Museums, 15), hrsg. von Sabine Haag, Franz Kirchweger und Paulus Rainer, Wien: Verlag Holzhausen 2016.

Haag/Schlegel 2013: *Kunsthistorisches Museum Wien: Die Kunstkammer Wien* (= Museen der Welt), hrsg. von Sabine Haag unter Mitarbeit von Konrad Schlegel, München: C.H. Beck 2013.

Häberlein 2006: Mark Häberlein, *Die Fugger: Geschichte einer Augsburger Familie (1367–1650)*, Stuttgart: W. Kohlhammer 2006.

Halbwachs 1966: Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Berlin/Neuwied: Hermann Luchterhand 1966.

Halleux 2011: Robert Halleux, „Ernest, disciple de Paracelse et alchimiste", in: *Ernest de Bavière (1554–1612) et son temps: L'automne flamboyant de la Renaissance entre Meuse et Rhin* (= De Diversis Artibus: Collection de travaux de l'académie internationale d'histoire des sciences, 88), hrsg. von Geneviève Xhayet und Robert Halleux, Turnhout: Brepols 2011, 59–67.

Harreld 2007: Donald J. Harreld, „The Individual Merchant and the Trading Nation in Sixteenth-Century Antwerp“, in: *Between the Middle Ages and Modernity: Individual and Community in the Early Modern World*, hrsg. von Charles H. Parker und Jerry H. Bentley, Lanham, MD: Rowman & Littlefield 2007, 271–284.

Harreld 2010: Donald J. Harreld, „Foreign Merchants and International Trade Networks in the Sixteenth-Century Low Countries“, in: *Journal of European Economic History* 39, 2010, 11–31.

Haupt 1988: Herbert Haupt, „Der Türkenkrieg Kaiser Rudolfs II. 1593–1606“, in: *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Bd. 1, Ausst.-Kat. Essen, Villa Hügel, 10. 6.–30. 10. 1988, hrsg. von Jürgen Schultze, Freren: Luca Verlag 1988, 97–98.

Haupt/Bauer 1976: Herbert Haupt und Rotraud Bauer, *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611*, Wien: Schroll 1976.

Haupt/Wied 2010: Herbert Haupt und Alexander Wied, „Erzherzog Ernst von Österreich (1553–1595): Statthalter der Spanischen Niederlande. Das Kassabuch der Jahre 1589 bis 1595“, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 12, 2010, 153–275.

Heckscher 1947: William S. Heckscher, „Bernini's Elephant and Obelisk“, in: *The Art Bulletin* 29, 1947, Nr. 3, 155–182.

Helas 1999: Philine Helas, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts* (= Acta Humaniora), Berlin: Akademie Verlag 1999, zugleich Dissertation Humboldt-Universität zu Berlin 1997.

Hengerer 2004: Mark Hengerer, *Kaiserhof und Adel in der Mitte des 17. Jahrhunderts: Eine Kommunikationsgeschichte der Macht in der Vormoderne* (= Historische Kulturwissenschaft, 3), Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2004, zugleich Dissertation Universität Konstanz 2002.

Hengerer 2005: *Macht und Memoria: Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Mark Hengerer, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005.

Henne/Wauters 1969: Alexandre Henne und Alphonse Guillaume Ghislain Wauters, *Histoire de la ville de Bruxelles: Augmentée de nombreuses reproductions de documents choisis par Mina Martens*, 6 Bde., Brüssel: Perichon 1969.

Herold 2002: Inge Herold, *Pieter Bruegel der Ältere: Die Jahreszeiten* (= Pegasus-Bibliothek), München/New York, NY: Prestel 2002.

Herre 1985: Franz Herre, *Die Fugger in ihrer Zeit*, Augsburg: Presse-Druck- und Verlags-GmbH 1985.

Herrmann 1914: Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin: Weidmann 1914.

Heuer 2009: Christopher P. Heuer, *The City Rehearsed: Object, Architecture, and Print in the Worlds of Hans Vredeman de Vries* (= The Classical Tradition in Architecture), London/New York, NY: Routledge 2009.

Holzschuh-Hofer 2014: Renate Holzschuh-Hofer, „Die Neue Burg (Amalienburg): Residenz von Erzherzog Ernst 1582–1585 mit rudolfinischem Erweiterungsbau 1604–1609“, in: *Die Wiener Hofburg 1521–1705: Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz* (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, 444),

hrsg. von Herbert Karner et al., Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2014, 336–345.

Honig 1998: Elizabeth A. Honig, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp* (= Yale Publications in the History of Art), New Haven, CT: Yale University Press 1998.

Hoppe 2014: Ilaria Hoppe, „Engendering *Pietas Austriaca*: The Villa Poggio Imperiale in Florence under Maria Maddalena of Austria", in: *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400–1700: Between Cosmopolitism and Regionalism* (= Palatium e-Publications, 1), hrsg. von Herbert Karner, Ingrid Ciulisová und Bernardo José García García, Löwen: Palatium e-Publications, 2014, 181–206 (http://www.courtresidences.eu/uploads/general/The%20Habsburgs%202014.pdf, 4.12.2018).

Hörsch 1994. Markus Hörsch, *Architektur unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande (1507–1530): Eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster St.-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse* (= Verhandelingen van den Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 58), Brüssel: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België 1994.

Hortal Muñoz 2004: José Eloy Hortal Muñoz, „La casa del Archiduque Ernesto durante su gobierno en los Paises Bajos (1593–1595)", in: *La monarquía de las naciones: Patria, nación y naturaleza en la monarquía de España en conmemoración del IV centenario de la muerte de Carlos de Amberes*, hrsg. von Bernardo José García García und Antonio Alvarez-Ossorio Alvariño, Madrid: Fundación Carlos de Amberes 2004, 193–205.

Howe 2007: *Ceremonial Culture in Pre-Modern Europe*, hrsg. von Nicholas Howe, Notre Dame, IN: University of Notre Dame 2007.

Hummelen 1999: W.M.H. Hummelen, „‚Vele huyskens daer de retorck op was': Stellages van rederijkerskamers bij Blijde Inkomsten", in: *Hof-, staats- en stadsceremonies/Court, State and City Ceremonies* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 49), hrsg. von Reindert Leonard Falkenburg, Zwolle: Waanders 1999, 69–93.

Hüskens 1997: Wim Hüskens, „Civic Patronage of Early Fifteenth-Century Religious Drama in the Low Countries", in: *Civic Ritual and Drama* (= Ludus, 2), hrsg. von Alexandra F. Johnston und Wim Hüskens, Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi 1997, 107–127.

Imhof 2014: Dirk Imhof, *Jan Moretus and the Continuation of the Plantin Press: A Bibliography of the Works Published and Printed by Jan Moretus I in Antwerp (1589–1610)* (= Bibliotheca Bibliographica Neerlandica, Series Maior, 3), 2 Bde., Leiden/Boston, MA: Brill 2014.

Impey/MacGregor 1985: *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, hrsg. von Oliver Impey und Arthur MacGregor, Oxford: Clarendon Press 1985.

Isreal 1998: Jonathan Israel, „Der niederländisch-spanische Krieg und das Heilige Römische Reich Deutscher Nation", in: *1648: Krieg und Frieden in Europa*, Bd. 1, *Politik, Religion, Recht und Gesellschaft*, Ausst.-Kat. Münster/Osnabrück, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Münster), Kulturgeschichtliches Museum (Münster) und Dominikanerkirche (Osnabrück), 24.10.1998–17.1.1999, hrsg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Münster: Veranstaltungsgesellschaft *350 Jahre Westfälischer Friede* 1998, 111–122.

Jaritz 2012a: *Ritual, Images, and Daily Life: The Medieval Perspective*, hrsg. von Gerhard Jaritz, Münster/Berlin/Zürich: LIT Verlag 2012.

Jaritz 2012b: Gerhard Jaritz, „Ritual, Images, and Daily Life: Some Introductory Notes", in: *Ritual, Images, and Daily Life: The Medieval Perspective*, hrsg. von Gerhard Jaritz, Münster/Berlin/Zürich: LIT Verlag 2012, 1–6.

Johanek/Lampen 2009: *Adventus: Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt* (= Städteforschung, Reihe A, Darstellungen, 75), hrsg. von Peter Johanek und Angelika Lampen, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2009.

Jonckheere 2012a: Koenraad Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm: Experiments in Decorum, 1566–1585*, New Haven, CT: Yale University Press 2012.

Jonckheere 2012b: *Art after Iconoclasm: Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, hrsg. von Koenraad Jonckheere, Turnhout: Brepols 2012.

Jordan Gschwend 1998: Annemarie Jordan Gschwend, „In the Shadow of Philip II, El Rey Lusitano: Archduke Albert of Austria as Viceroy of Portugal (1583–1593)", in: *Albert & Isabella, 1598–1621: Essays*, hrsg. von Thomas Werner und Luc Duerloo, Turnhout: Brepols 1998, 39–46.

Jordan Gschwend 2010: Annemarie Jordan Gschwend, *The Story of Süleyman: Celebrity Elephants and Other Exotica in Renaissance Portugal*, Zürich: Pachyderm 2010.

Jordan Gschwend 2014: Annemarie Jordan Gschwend, „Pietas Austriaca at the Lisbon Court: The Monumental Chapel and Funerary Tombs Built by Catherine of Austria in the San Jerónimos Monastic Complex in Belém", in: *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400–1700: Between Cosmopolitism and Regionalism* (= Palatium e-Publications, 1), hrsg. von Herbert Karner, Ingrid Ciulisová und Bernardo José García García, Löwen: Palatium e-Publications 2014, 207–240 (http://www.courtresidences.eu/uploads/general/The%20Habsburgs%202014.pdf, 4. 12. 2018).

Kamen 2014: Henry Kamen, *Spain, 1469–1714: A Society of Conflict*, 4. Aufl., London/New York, NY: Routledge 2014 (Erstausgabe 1983).

Karsten/Zitzlsperger 2004: *Tod und Verklärung: Grabmalskultur in der Frühen Neuzeit. Tagungsakten des interdisziplinären Forschungskolloquiums in Schloß Blankensee bei Berlin*, hrsg. von Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2004.

Karsten/Zitzlsperger 2010: *Vom Nachleben der Kardinäle: Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit* (= Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, 10), hrsg. von Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2010.

Kaschek 2012: Bertram Kaschek, *Weltzeit und Endzeit die „Monatsbilder" Pieter Bruegels d. Ä.*, München: Wilhelm Fink 2012.

Keller 2012: Katrin Keller, *Erzherzogin Maria von Innerösterreich (1551–1608) zwischen Habsburg und Wittelsbach*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2012.

Kemp 1973: Wolfgang Kemp, *Natura: Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*, Dissertation Eberhard-Karls-Universität Tübingen 1973.

Kenner 1893: Friedrich Kenner, „Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol", in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 14, 1893, 37–186.

Khevenhüller/Khevenhüller-Metsch 1971: Hans Khevenhüller, *Geheimes Tagebuch, 1548–1605*, hrsg. von Georg Khevenhüller-Metsch, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1971.

Kindermann 1984: Heinz Kindermann, *Das Theaterpublikum der Renaissance*, 2 Bde., Salzburg: Otto Müller 1984.

Kipling 2007: Gordon Kipling, „The King's Advent Transformed: The Consecration of the City in the Sixteenth-Century Civic Triumph", in: *Ceremonial Culture in Pre-Modern Europe*, hrsg. von Nicholas Howe, Notre Dame, IN: University of Notre Dame 2007, 89–128.

Kirk 2005: Thomas Allison Kirk, *Genoa and the Sea: Policy and Power in an Early Modern Maritime Republic, 1559–1684* (= The Johns Hopkins University Studies in Historical and Political Science, 123rd series, 3), Baltimore, MD/London: The Johns Hopkins University Press 2005.

Kirschbaum/Braunfels 1968–1976/2015: Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfels, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 Bde., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968–1976 (Reprint 2015).

Kluger 2011: Martin Kluger, *Die Bank der Fugger: Ein glanzvolles Kapitel europäischer Wirtschaftsgeschichte*, Augsburg: Context 2011.

Kohn 2005: Renate Kohn, „Zwischen standesgemäßem Repräsentationsbedürfnis und Sorge um das Seelenheil: Die Entwicklung des frühneuzeitlichen Grabdenkmals", in: *Macht und Memoria: Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Mark Hengerer, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005, 19–46.

Koller 2014: Ariane Koller, *Weltbilder und die Ästhetik der Geographie: Die Offizin Blaeu und die niederländische Kartographie der Frühen Neuzeit* (= Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, 13), Affalterbach: Didymos-Verlag 2014, zugleich Dissertation Universität Augsburg 2011.

Koller 2018: Ariane Koller, „Die letzte Feier der ‚monarchia universalis': Abdankung, Tod und Begräbnis Kaiser Karls V.", in: *Tomb – Memory – Space: Concepts of Representation in Premodern Christian and Islamic Art*, hrsg. von Francine Giese, Anna Pawlak und Markus Thome, Berlin/Boston: De Gruyter, 307–324.

Koopmans/Thomas 2010: Joop W. Koopmans und Werner Thomas, „Inleiding", in: *Propaganda en spektakel: Vroegmoderne intochten en festiviteiten in de Nederlanden*, hrsg. von Joop W. Koopmans und Werner Thomas, Maastricht: Shaker Publishing 2010, 3–12.

Körner 1997: Hans Körner, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997.

Kottak 1975: Conrad Phillip Kottak, *Cultural Anthropology*, New York, NY: Random House 1975.

Kovács 1986: Elisabeth Kovács, „Die Apotheose des Hauses Österreich: Repräsentation und politischer Anspruch", in: *Welt des Barock*, Ausst.-Kat. St. Florian, Augstiner Chorherrenstift St. Florian, 25.04.–26.10.1986, hrsg. von Rupert Feuchtmüller und Elisabeth Kovács, Wien/Freiburg/Basel: Herder 1986, 53–86.

Krüger/Werner 2012: Klaus Krüger und Elke Anna Werner, „Einführung: Zur visuellen und theatralen Inszenierung von Gemeinschaft in der Festkultur der Frühen Neuzeit", in:

Theater und Fest in Europa: Perspektiven von Identität und Gemeinschaft (= Theatralität, 11), hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Matthias Warstat und Anna Littmann, Tübingen: Francke 2012, 221–227.

Künzl 1988: Ernst Künzl, *Der römische Triumph: Siegesfeiern im antiken Rom* (= Beck's archäologische Bibliothek, 8), München: C.H. Beck 1988.

Kuyper 1994: Wouter Kuyper, *The Triumphant Entry of Renaissance Architecture into the Netherlands: The Joyeuse Entrée of Philip of Spain into Antwerp in 1549. Renaissance and Mannerist Architecture in the Low Countries from 1530 to 1630*, 2 Bde., Alphen aan den Rijn: Canaletto 1994.

Kwon 2004: Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA: The MIT Press 2004.

Ladegast 2010: Anett Ladegast, „Liturgie und Memoria bei den Ammanati-Grabmälern in S. Agostino: Möglichkeiten und Grenzen einer Grabmalsstrategie", in: *Vom Nachleben der Kardinäle: Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit* (= Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, 10), hrsg. von Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2010, 67–98.

Laferl 2009: Christopher F. Laferl, „Charakteristika und Grenzen einer Festbeschreibung des 16. Jahrhunderts: Anmerkungen zu Juan Christóval Calvete de Estrellas ‚El Felicísimo Viaje Del Muy Alto y Muy Poderoso Principe Don Felipe' (1552)", in: *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert* (= Culturæ, 1), hrsg. von Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald und Birgit Wagner, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2009, 83–102.

Lampen 2009: Angelika Lampen, „Das Stadttor als Bühne: Architektur und Zeremoniell", in: *Adventus: Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt* (= Städteforschung, Reihe A, Darstellungen, 75), hrsg. von Peter Johanek und Angelika Lampen, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2009, 1–36.

Lampen/Johanek 2009: Angelika Lampen und Peter Johanek, „Adventus: Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt: Zur Einführung", in: *Adventus: Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt* (= Städteforschung, Reihe A, Darstellungen, 75), hrsg. von Peter Johanek und Angelika Lampen, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2009, vii–xvi.

Landwehr 1971: John Landwehr, *Splendid Ceremonies, State Entries and Royal Funerals in the Low Countries, 1515–1791: A Bibliography*, Nieuwkoop: De Graaf 1971.

Langthaler 1985: *Geschnittene Steine: Die Prunkkameen der Wiener Antikensammlung*, hrsg. von Gerhart Langthaler, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1985.

Larsson 1997: Lars Olof Larsson, „Die Porträts Kaiser Rudolfs II.", in: *Rudolf II. und Prag: Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas*, hrsg. von Eliška Fučíková, Prag/London/Mailand: Verwaltung der Prager Burg/Thames and Hudson/Skira editore 1997, 122–129.

Latour 2001: Bruno Latour, „Eine Soziologie ohne Objekt? Anmerkungen zur Interobjektivität", in: *Berliner Journal für Soziologie* 11, 2001, Nr. 2, 237–252.

Laube 2011: Stefan Laube, *Von der Reliquie zum Ding: Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*, Berlin: Akademie Verlag 2011, zugleich Habilitationsschrift Humboldt-Universität zu Berlin 2010.

Lauro 2007: Brigitta Lauro, *Die Grabstätten der Habsburger: Kunstdenkmäler einer europäischen Dynastie*, Wien: Christian Brandstätter Verlag 2007.

Lefevre 1945: Placide Lefevre, *Le tombeau des Archiducs Albert et Isabelle dans la collégiale Sainte-Gudule à Bruxelles*, Brüssel: G. van Campanhout 1945.

Lesger 2006: Clé Lesger, *The Rise of the Amsterdam Market and Information Exchange: Merchants, Commercial Expansion and Change in the Spatial Economy of the Low Countries c. 1550–1630*, übers. aus dem Niederländischen von J.C. Grayson, Aldershot/Burlington, VT: Ashgate 2006 (Niederländ. Originalausgabe: *Handel in Amsterdam ten tijde van de opstand: Kooplieden, commerciële expansie en verandering in de ruimtelijke economie van de Nederlanden, ca. 1550–ca. 1630*, Hilversum: Verloren 2001).

Lhotsky 1941–1945: Alphons Lhotsky, *Die Geschichte der Sammlungen: Erste Hälfte von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740*, 2 Bde., Wien: Verlag Ferdinand Berger 1941–1945.

Liebenwein 1977: Wolfgang Liebenwein, *Studiolo: Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin: Gebr. Mann Verlag 1977.

Lombaerde 2009: *Antwerpen versterkt: De Spaanse omwalling vanaf haar bouw in 1542 tot haar afbraak in 1870*, hrsg. von Piet Lombaerde, Brüssel/Antwerpen: University Press Antwerp/Stadsarchief Antwerpen (FelixArchief) 2009.

Ludwig 2013: Walther Ludwig, „Die *Emblemata Horatiana* des Otho Vaenius", in: *Neulateinisches Jahrbuch/Journal of Neo-Latin Language and Literature* 15, 2013, Nr. 201, 219–229.

Macho 2004: Thomas H. Macho, *Das zeremonielle Tier: Rituale – Feste – Zeiten zwischen den Zeiten* (= Bibliothek der Unruhe und des Bewahrens, 9), Graz: Styria 2004.

Maclot 2014: Petra Maclot, „Emmanuel Ximenez's Town Dwellings on the Antwerp Meir", in: *Reading the Inventory: The Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564–1632) in Antwerp*, hrsg. von Christine Göttler und Sarah Joan Moran, 2014, http://ximenez.unibe.ch/meir (4. 12. 2018).

Margócsy 2011: Dániel Margócsy, „The Camel's Head: Representing Unseen Animals in Sixteenth-Century Europe", in: *Art And Science in the Early Modern Netherlands/Kunst en Wetenschap in de Vroegmoderne Nederlanden* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 61), hrsg. von Eric Jorink und Bart Ramakers, Zwolle: Waanders 2011, 62–85.

Marnef 1996: Guido Marnef, *Antwerp in the Age of Reformation: Underground Protestantism in a Commercial Metropolis, 1550–1577*, Baltimore, MD/London: Johns Hopkins University Press 1996.

Marnef 2006: Guido Marnef, „Chambers of Rhetoric and the Transmission of Religious Ideas in the Low Countries", in: *Religion and Cultural Exchange in Europe, 1400–1700* (= Cultural Exchange in Early Modern Europe, 1), hrsg. von Heinz Schilling und István György Tóth, Cambridge/New York, NY: Cambridge University Press 2006, 274–293.

Marshall 2006: Peter H. Marshall, *The Magic Circle of Rudolf II: Alchemy and Astrology in Renaissance Prague*, New York, NY: Walker & Co. 2006.

Martens/Ottenheym 2013: Pieter Martens und Konrad A. Ottenheym, „Fortifications and Waterworks: Engineers on the Road", in: *The Low Countries at the Crossroads: Netherlandish Architecture as an Export Product in Early Modern Europe (1480–1680)* (= Architectura

Moderna, 8), hrsg. von Konrad A. Ottenheym und Krista De Jonge, Turnhout: Brepols 2013, 362–378.

Martin 1972: John Rupert Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi* (= Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 16), Brüssel: Arcade Press 1972.

Martin 2001: Graham Martin, „The Death of Henry II of France: A Sporting Death and Post-Mortem", in: *ANZ Journal of Surgery* 71, 2001, Nr. 5, 318–320.

Martínez Gómez-Gordo 1997: Juan Antonio Martínez Gómez-Gordo, *El Doncel de Sigüenza*, Guadalajara: AACHE Ediciones 1997.

Massa 2003: Paola Massa, „De sociale organisatie en de economische activiteiten van de Genuezen in Antwerpen (zestiende–zeventiende eeuw)", in: *Anversa & Genova: Een hoogtepunt in de barokschilderkunst*, hrsg. von Marzia Cataldi Gallo et al., Ghent: Snoeck 2003, 18–21.

Mayer-Löwenschwerdt 1927: Erwin Mayer-Löwenschwerdt, *Der Aufenthalt der Erzherzoge Rudolf und Ernst in Spanien 1564–1571*, Wien: Hölder – Pichler – Tempsky 1927.

McCants 2007: Anne E. C. McCants, „Exotic Goods, Popular Consumption, and the Standard of Living: Thinking about Globalization in the Early Modern World", in: *Journal of World History* 18, 2007, Nr. 4, 433–462.

Meadow 1995: Mark A. Meadow, „Aertsen's Christ in the House of Martha and Mary, Serlio's Architecture and the Meaning of Location", in: *Rhetoric – Rhétoriqueurs – Rederijkers* (= Verhandelingen van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, 162), hrsg. von Jelle Koopmans et al., Amsterdam: North-Holland 1995, 175–196.

Meadow 1999a: Mark A. Meadow, „‚Met geschickter ordenen': The Rhetoric of Place in Philip II's 1549 Antwerp ‚Blijde Incompst'", in: *The Journal of the Walters Art Gallery* 57, 1999, 1–11.

Meadow 1999b: Mark A. Meadow, „Ritual and Civic Identity in Philip II's 1549 ‚Blijde Incompst'", in: *Hof-, staats- en stadsceremonies/Court, State and City Ceremonies* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 49), hrsg. von Reindert Leonard Falkenburg, Zwolle: Waanders 1999, 37–67.

Meadow 2001: Mark A. Meadow, „Merchants and Marvels: Hans Jacob Fugger and the Origins of the Wunderkammer", in: *Merchants and Marvels: Commerce and the Representation of Nature*, hrsg. von Pamela H. Smith und Paula Findlen, London/New York, NY: Routledge 2001, 182–200.

Meadow/Robertson 2014: *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones, 1565*, hrsg. von Mark A. Meadow und Bruce Robertson, Los Angeles, CA: Getty Publications 2014.

Melion/Ramakers 2016: Walter S. Melion und Bart Ramakers, *Personification: Embodying Meaning and Emotion* (= Intersections, 41) Leiden/Boston, MA: Brill 2016.

Mensger 2006: Ariane Mensger, „Die Aristokratie des Geistes: Fragen zum Grabmal des Jean Carondelet in Brügge", in: *Bild und Körper im Mittelalter*, hrsg. von Kristin Marek et al., München: Wilhelm Fink 2006, 207–221.

Meys 2009: Oliver Meys, *Memoria und Bekenntnis: Die Grabdenkmäler evangelischer Landesherren im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation im Zeitalter der Konfessionalisierung*,

Regensburg: Schnell & Steiner 2009, zugleich Dissertation Ludwig-Maximilians-Universität München 2006.

Michalsky 2011: Tanja Michalsky, *Projektion und Imagination: Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*, Paderborn: Wilhelm Fink 2011.

Michel 2015: Eva Michel, „‚zu ainer gedächtnüß hie auf Erden': Albrecht Altdorfers Triumphzug für Kaiser Maximilian", in: *Maximilians Ruhmeswerk: Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I.* (= Frühe Neuzeit, 190), hrsg. von Jan-Dirk Müller und Hans-Joachim Ziegeler, Berlin/Boston, MA: De Gruyter 2015, 381–394.

Mielke/Mielke/Luijten 2005: *Peeter van der Borcht: Bok Illustrations* (= The New Hollstein: Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700, 13), zusammengestellt von Hans Mielke und Ursula Mielke, hrsg. von Ger Luijten, Rotterdam: Sound & Vision Publishers 2005.

Miller Lawrence 1981: Cynthia Miller Lawrence, *Flemish Baroque Commemorative Monuments, 1566–1725* (= Outstanding Dissertation in the Fine Arts), New York, NY: Garland Publishing 1981, zugleich Dissertation University of Chicago 1978.

Molà 2000: Luca Molà, *The Silk Industry of Renaissance Venice*, Baltimore, MD/London: Johns Hopkins University Press 2000.

Mraz 1988: Gerda Mraz, „Erzherzog Ernst", in: *Die Habsburger: Ein biographisches Lexikon*, hrsg. von Brigitte Hamann, München: Piper 1988, 98–99.

Mrazek 1966: Wilhelm Mrazek, „Das Kunsthandwerk der Renaissance", in: *Renaissance in Österreich*, Ausst.-Kat. Schallaburg, Schloß Schallaburg, 22.5.–14.11.1974, hrsg. von Peter von Baldass, Rupert Feuchtmüller und Wilhelm Mrazek, Wien/Hannover: Forum Verlag 1966, 476–481.

Muir 2005: Edward Muir, *Ritual in Early Modern Europe* (= New Approaches to European History, 33), 2. Aufl., Cambridge/New York, NY: Cambridge University Press 2005 (Erstausgabe 1997).

Müller Hofstede 1957: Justus Müller Hofstede, „Zum Werke des Otto van Veen, 1590–1600", in: *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België* 6, 1957, Nr. 3–4, 127–173.

Müller Hofstede 1959: Justus Müller Hofstede, *Otto van Veen: Der Lehrer des P. P. Rubens*, Dissertation Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1959.

Mulryne et al. 2018: *Architectures of Festival in Early Modern Europe: Fashioning and Re-fashioning Urban and Courtly Space* (= European Festival Studies: 1450–1700), hrsg. von J. Ronnie Mulryne et al., London/New York, NY: Routledge 2018.

Mulryne/Watanabe-O'Kelly/Shewring 2004: *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, hrsg. von J. Ronnie Mulryne, Helen Watanabe-O'Kelly und Margaret Shewring, 2 Bde., Aldershot/Burlington, VT: Ashgate 2004.

Nünning/Rupp/Ahn 2013: *Ritual and Narrative: Theoretical Explorations and Historical Case Studies. International Conference Proceedings, Heidelberg, 2011* (= Cultural and Media Studies), hrsg. von Vera Nünning, Jan Rupp und Gregor Ahn, Bielefeld: transcript 2013.

Oechslin 1984: Werner Oechslin, „Vom Feuerwerk zur Festarchitektur: Die festliche Inszenierung als Aufgabe der Architektur", in: *Festarchitektur: Der Architekt als Inszenierungskünstler*, hrsg. von Werner Oechslin und Anja Buschow, Stuttgart: Gerd Hatje 1984, 19–42.

Oexle 1995: Otto Gerhard Oexle, *Memoria als Kultur* (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 121), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995.

Ottenheym/De Jonge 2013: Konrad A. Ottenheym und Krista De Jonge, „The Architecture of the Low Countries and its International Reception, 1480–1680: A Bird's Eye View", in: *The Low Countries at the Crossroads: Netherlandish Architecture as an Export Product in Early Modern Europe (1480–1680)* (= Architectura Moderna, 8), hrsg. von Konrad A. Ottenheym und Krista De Jonge, Turnhout: Brepols 2013, 15–30.

Pacini 2004: Arturo Pacini, „Genoa and Charles V", in: *The World of Emperor Charles V, Proceedings of the Colloquium, Amsterdam, 4–6 October 2000* (= Verhandelingen van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, 188), hrsg. von Willem Pieter Blockmans, Amsterdam: Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences 2004, 161–199.

Panofsky 1993: Erwin Panofsky, *Grabplastik: Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Aegypten bis Bernini*, hrsg. von Horst W. Janson, mit einer Vorbemerkung von Martin Warnke Köln: DuMont 1993.

Pawlak/Koller 2014: Anna Pawlak und Ariane Koller, „Spektakel der Neugier: Strandung und Tod des Wals als mediales Ereignis in der Niederländischen Kunst der Frühen Neuzeit", in: *Tiere und Tod* (= Tierstudien, 5), hrsg. von Jessica Ulrich und Antonia Ulrich, Berlin: Neofelis 2014, 15–29.

Peeters 2013: Natasja Peeters, *Frans Francken de Oude (ca. 1542–1616): Leven en werken van een Antwerps historieschilder* (= Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten, Nieuwe Reeks, 26), Löwen: Peeters Publishers 2013.

Pérez de Tudela/Jordan Gschwend 2001: Almudena Pérez de Tudela und Annemarie Jordan Gschwend, „Luxury Goods for Royal Collectors: Exotica, Princely Gifts and Rare Animals Exchanged Between the Iberian Courts and Central Europe in the Renaissance (1560–1612)", in: *Exotica: Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst und Wunderkammern der Renaissance* (= Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, 3), hrsg. von Sabine Haag und Helmut Trnek, Mainz: Zabern 2001, 1–128.

Pérez de Tudela/Jordan Gschwend 2007: Almudena Pérez de Tudela und Annemarie Jordan Gschwend, „Renaissance Menageries: Exotic Animals and Pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe", in: *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts* (= Intersections, 7), hrsg. von Karl A. E. Enenkel und M. S. Smith, 2 Bde., Leiden/Boston, MA: Brill 2007, Bd. 2, 427–456.

Peters 1999: Emily Jo Peters, „1549 Knight's Game at Binche: Constructing Philip II's Ideal Identity in a Ritual of Honor", in: *Hof-, staats- en stadsceremonies/Court, State and City Ceremonies* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 49), hrsg. von Reindert Leonard Falkenburg, Zwolle: Waanders 1999, 11–35.

Peters 2005: Emily Jo Peters, *Den gheheelen loop des weerelts (The Whole Course of the World): Printed Processions and the Theater of Identity in Antwerp During the Dutch Revolt*, Dissertation University of California, Santa Barbara 2005.

Peters 2008: Emily Jo Peters, „Printing Ritual: The Performance of Community in Christopher Plantin's *La Joyeuse*", in: *Renaissance Quarterly* 61, 2008, Nr. 2, 370–413.

Pierson 1985: Peter Pierson, *Philipp II.: Vom Scheitern der Macht*, Graz: Styria 1985.

Pinson 2001: Yona Pinson, „Imperial Ideology in the Triumphal Entry into Lille of Charles V and the Crown Prince (1549)“, in: *Assaph Studies in Art History* 6, 2001, 205–231.

Platz-Horster 2008: *Mythos und Macht: Erhabene Bilder in Edelstein*, hrsg. von Gertrud Platz-Horster, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz 2008.

Plimpton 1984: George Plimpton, *Fireworks*, Garden City, NY: Doubleday 1984.

Pohl 1977: Hans Pohl, *Die Portugiesen in Antwerpen (1567–1648): Zur Geschichte einer Minderheit* (= Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Beihefte, 63), Wiesbaden: Steiner 1977.

Pointon 2009: Marcia Pointon, *Brilliant Effects: A Cultural History of Gem Stones and Jewellery*, New Haven, CT/London: Yale University Press 2009.

Prochno 2002: Renate Prochno, *Die Kartause von Champmol: Grablege der Burgundischen Herzöge, 1364–1477* (= Acta Humaniora), Berlin: Akademie Verlag 2002.

Prohaska 2012: Wolfgang Prohaska, *Kunsthistorisches Museum Wien: 2. Die Gemäldegalerie* (= Museen der Welt), 4. durchges. Aufl., München: C.H. Beck 2012 (Erstausgabe 1984).

Purš 2016: Ivo Purš, „Rudolf II's Patronage of Alchemy and the Natural Sciences“, in: *Alchemy and Rudolf II: Exploring the Secrets of Nature in Central Europe in the 16th and 17th Centuries*, hrsg. von Ivo Purš und Vladimír Karpenko, Prag: Artefaktum 2016, 139–204.

Putnam 2013: Michael C. J. Putnam, „Virgil and the Pompa Introitus Ferdinandi“, in: *Art, Music and Spectacle in the Age of Rubens: The Pompa Introitus Ferdinandi* (= Harvey Miller Studies in Baroque Art, 3), hrsg. von Anna C. Knaap und Michael C. J. Putnam, London: Harvey Miller Publishers 2013, 169–188.

Puttevils 2015: Jeroen Puttevils, *Merchants and Trading in the Sixteenth Century: The Golden Age of Antwerp* (= Perspectives in Economic and Social History, 38), London: Pickering & Chatto 2015.

Raband 2014: Ivo Raband, „Printed Narrative: The Festival Books for Archduke Ernest of Austria from Brussels and Antwerp, 1594/95“, in: *Aspects of the Narrative in Art History: Proceedings of the International Workshop for Young Researchers Held at the Graduate School of Letters, Kyoto University, Kyoto, 2–3 December 2013*, hrsg. von Kayo Hirakawa, Kyoto: Kyoto University Press 2014, 17–32.

Raband 2015: Ivo Raband, „Collecting the Painted Netherlands: The Art Collection of Archduke Ernest of Austria in Brussels“, in: *Collecting Nature*, hrsg. von Andrea M. Gáldy und Sylvia Heudecker, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2015, 109–123.

Raband 2016: Ivo Raband, „Staging Genoa in Antwerp: The Triumphal Arch of the Genoese Nation for the *Blijde Inkomst* of Archduke Ernest of Austria into Antwerp, 1594“, in: *Sites of Mediation: Connected Histories of Places, Processes, and Objects in Europe and Beyond, 1450–1650* (= Intersections, 47), hrsg. von Susanna Burghartz, Lucas Burkart und Christine Göttler, Leiden/Boston, MA: Brill 2016, 46–70.

Raband 2018: Ivo Raband, „Collecting Early Modern Festival Books: MS. Douce 387 in the Bodleian Library, Oxford“, in: *Collecting Prints and Drawings*, hrsg. von Andrea M. Gáldy, Sylvia Heudecker und Angela M. Opel, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2018, 87–104.

Raband 2019: Ivo Raband, „The Archduke and the Exotic: Archduke Ernest of Austria and his Collecting Ambitions“, in: *European Courts in a Globalized World 1400–1700* (= Palatium e-Publications), hrsg. von Nuno Senos et al., Löwen: Palatium e-Publications 2019 (in Vorbereitung).

Radway 2017: Robyn D. Radway, *Vernacular Diplomacy in Central Europe: Statesmen and Soldiers Between the Habsburg and Ottoman Empires, 1543–1593*, Dissertation Princeton University 2017.

Ranft 2005: Andreas Ranft, „Residenz und Stadt“, in: *Höfe und Residenzen im Spätmittelalterlichen Reich: Bilder und Begriffe, Teilband 1: Begriffe* (= Residenzenforschung, 15 II), hrsg. von Werner Paravicini, Ostfildern: Jan Thorbecke 2005, 27–32.

Rauch 2005: Margot Rauch, „Bankett, Tanz und Feuerwerk“, in: *Wir sind Helden: Habsburgische Feste in der Renaissance*, Ausst.-Kat. Innsbruck, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, 10.6.–31.10.2005, hrsg. von Wilfried Seipel, Wien: Kunsthistorisches Museum 2005, 135–138, mit Katalog 139–168.

Reckwitz 2012: Andreas Reckwitz, „Affektive Räume: Eine praxeologische Perspektive“, in: *E-Motions: Transformationsprozesse in der Gegenwartskultur*, hrsg. von Elisabeth Mixa und Patrick Vogl, Wien/Berlin: Verlag Thuria + Kant 2012, 23–44.

Rill 1999: Bernd Rill, *Kaiser Matthias: Bruderzwist und Glaubenskampf*, Graz: Styria 1999.

Roberg 1985: Burkhard Roberg, „Türkenkrieg und Kirchenpolitik: Die Sendung Kardinal Madruzzos an den Kaiserhof 1593 und zum Reichstag von 1594, Teil 1“, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Bibliotheken und Archiven* 65, 1985, 192–305.

Roberg 1986: Burkhard Roberg, „Türkenkrieg und Kirchenpolitik: Die Sendung Kardinal Madruzzos an den Kaiserhof 1593 und zum Reichstag von 1594, Teil 2“, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Bibliotheken und Archiven* 66, 1986, 192–268.

Robertson/Meadow 2000: Bruce Robertson und Mark A. Meadow, „Microcosms: Objects of Knowledge“, in: *AI & Society* 14, 2000, 223–229.

Rogers Cohen 1969: Kathleen Rogers Cohen, *The Changing Meaning of the Transi Tomb in Fifteenth and Sixteenth Century Europe*, Berkeley, CA: Faculty Publications 1969, zugleich Dissertation University of California, Berkeley 1968.

Romano/Van Damme 2009. Antonella Romano und Stéphane Van Damme, „Science and World Cities: Thinking Urban Knowledge and Science at Large (16th–18th Century)“, in: *Science and Global History, 1750–1850: Local Encounters and Global Circulation* (= Special Issue of *Itinerario* 33, Nr. 1), hrsg. von Lissa Roberts, 2009, 79–95.

Rosenfeld 1978: Myra Nan Rosenfeld, *Sebastiano Serlio on Domestic Architecture: Different Dwellings from the Meanest Hovel to the Most Ornate Palace. The Sixteenth-Century Manuscript of Book VI in the Avery Library of Columbia University*, New York, NY: Architectural History Foundation 1978.

Ruiz 2012: Teofilo F. Ruiz, *A King Travels: Festive Traditions in Late Medieval and Early Modern Spain*, Princeton, NJ: Princeton University Press 2012.

Sáez-Arance 2002: Antonio Sáez-Arance, „Der Hof Philipps II. von Spanien: Bildung und Erziehung in Zeiten der Konfessionalisierung“, in: *Erziehung und Bildung bei Hofe: 7. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften Göttingen* (= Resi-

denzenforschung, 13), hrsg. von Werner Paravicini und Jörg Wettlaufer, Ostfildern: Jan Thorbecke 2002, 177–190.

Salatino 1997: Kevin Salatino, *Incendiary Art: The Representation of Fireworks in Early Modern Europe*, Santa Monica, CA: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 1997.

Sánchez Cano 2013: David Sánchez Cano, „Die Niederländische Festkultur als Modell für spanische Feste", in: *Zwischen Lust und Frust: Die Kunst in den Niederlanden und am Hof Philipps II. von Spanien (1527–1598)*, hrsg. von Caecilie Weissert, Sabine Poeschel und Nils Büttner, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2013, 113–147.

Sandbichler 2005a: Veronika Sandbichler, „Habsburgische Feste in der Renaissance", in: *Wir sind Helden: Habsburgische Feste in der Renaissance*, Ausst.-Kat. Innsbruck, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, 10.6.–31.10.2005, hrsg. von Wilfried Seipel, Wien: Kunsthistorisches Museum 2005, 11–13, mit Katalog 20–42.

Sandbichler 2005b: Veronika Sandbichler, „Die Bedeutung hinter dem Sichtbaren: Allegorie – Trionfo – visuelle Propaganda", in: *Wir sind Helden: Habsburgische Feste in der Renaissance*, Ausst.-Kat. Innsbruck, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, 10.6.–31.10.2005, hrsg. von Wilfried Seipel, Wien: Kunsthistorisches Museum 2005, 45–46, mit Katalog 47–62.

Sandbichler 2005c: Veronika Sandbichler, „‚Übungen, die edlen Kavalieren ziemen': Habsburger Turniere im 15. und 16. Jahrhundert", in: *Wir sind Helden: Habsburgische Feste in der Renaissance*, Ausst.-Kat. Innsbruck, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, 10.6.–31.10.2005, hrsg. von Wilfried Seipel, Wien: Kunsthistorisches Museum 2005, 65–66, mit Katalog 67–114.

Sandbichler 2005d: Veronika Sandbichler, „Der Hochzeitskodex Ferdinands II.", in: *Wir sind Helden: Habsburgische Feste in der Renaissance*, Ausst.-Kat. Innsbruck, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, 10.6.–31.10.2005, hrsg. von Wilfried Seipel, Wien: Kunsthistorisches Museum 2005, 117–118, mit Katalog 119–132.

Schatzki 2002: Theodore R. Schatzki, *The Site of the Social: A Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press 2002.

Schaub 1978: Owen William Schaub, *Pleasure Fires: Fireworks in the Court Festivals in Italy, Germany and Austria During the Baroque*, Kent: Kent University Press 1978.

Schindler 2014: Tabea Schindler, *Arachnes Kunst: Textilhandwerk, Textilien und die Inszenierung des Alltags in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (= Textile Studies, 6), Emsdetten: Edition Imorde 2014, zugleich Dissertation Universität Zürich 2011.

Schinzl 1887: Adolf Schinzl, „Pernstein, Johann X. Freiherr von", in: *Allgemeine deutsche Biographie*, hrsg. durch die Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften, 45 Bde., Leipzig: Duncker & Humblot 1875–1900, Bd. 25, 1887, 388–390.

Schmidt 1999: Freek Schmidt, „Grensoverschrijdende feestarchitectuur: Het vuurwerktheater voor de Vrede van Aken in de Hofvijver (1749) als exponent van internationaal classicisme", in: *Hof-, staats- en stadsceremonies/Court, State and City Ceremonies* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 49), hrsg. von Reindert Leonard Falkenburg, Zwolle: Waanders 1999, 255–288.

Schmitz-von Ledebur 2013: Katja Schmitz-von Ledebur, „Die Tapisseriensammlung König Philipps II. von Spanien“, in: *Zwischen Lust und Frust: Die Kunst in den Niederlanden und am Hof Philipps II. von Spanien (1527–1598)*, hrsg. von Caecilie Weissert, Sabine Poeschel und Nils Büttner, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2013, 93–111.

Scholten 2001: Frits Scholten, *Sumptuous Memories: Studies in Seventeenth-Century Dutch Tomb Sculpture* (= Studies in Netherlandish Art and Cultural History, 5), Zwolle: Waanders 2001.

Schön 1815: Johann Schön, *Die Ziffernrechnung oder vollständiges Lehrbuch der Rechenkunst: Zum Gebrauche für Schulen und im bürgerlichen Leben*, 2. Auflage, Bamberg/Würzburg: Goebhard'sche Buchhandlungen 1815.

Schrader 1999: Stephanie Schrader, „‚Greater than Ever He Was‘: Ritual and Power in Charles V's 1558 Funeral Procession“, in: *Hof-, staats- en stadsceremonies/Court, State and City Ceremonies* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 49), hrsg. von Reindert Leonard Falkenburg, Zwolle: Waanders 1999, 69–93.

Schröder 2005: Christian Schröder, *Der Millstätter Physiologus: Text, Übersetzung, Kommentar* (= Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie, 24), Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Schubert/Weiss 2013. *Amazonen zwischen Griechen und Skythen: Gegenbilder in Mythos und Geschichte* (= Beiträge zur Altertumskunde, 310), hrsg. von Charlotte Schubert und Alexander Weiß, Berlin/Boston, MA: De Gruyter 2013.

Schwarz 2002: Michael Viktor Schwarz, *Visuelle Medien im christlichen Kult: Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2002.

Scott 2015: Alison V. Scott, *Literature and the Idea of Luxury in Early Modern England*, Burlington, VT: Ashgate 2015.

Siegel 2006: Steffen Siegel, „Die ‚gantz Accurate‘ Kunstkammer: Visuelle Konstruktion und Normierung eines Repräsentationsraums in der Frühen Neuzeit“, in: *Visuelle Argumentationen: Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt* (= Kulturtechnik, 4), hrsg. von Horst Bredekamp und Pablo Schneider, Berlin: Wilhelm Fink 2006, 157–182.

Siemon 2017a: *The Silver Caesars: A Renaissance Mystery*, hrsg. von Julia Siemon, New York, NY und New Haven, CT/London: The Metropolitan Museum of Art und Yale University Press 2017.

Siemon 2017b: Julia Siemon, „Tracing the Origin of the Aldobrandini Tazze“, in: *The Silver Caesars: A Renaissance Mystery*, hrsg. von Julia Siemon, New York, NY und New Haven, CT/London: The Metropolitan Museum of Art und Yale University Press 2017, 78–105.

Silver 1990: Larry Silver, „Paper Pageants: The Triumphs of Emperor Maximilian I“, in: *„All the World's a Stage …“: Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque* (= Papers in Art History from the Pennsylvania State University, 6), Bd. 1, *Triumphal Celebrations and the Rituals of Statecraft*, hrsg. von Barbara Wisch und Susan Scott Munshower, University Park, PA: The Pennsylvania State University, Deptartment of Art History 1990, 292–331.

Silver 2006: Larry Silver, *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press 2006.

Silver 2008: Larry Silver, *Marketing Maximilian: The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton, NJ: Princeton University Press 2008.

Sinding-Larsen 1984: Staale Sinding-Larsen, *Iconography and Ritual: A Study of Analytical Perspectives*, Oslo: Universitetsforlag 1984.

Sinding-Larsen 2012: Staale Sinding-Larsen, „Working with Pictures in Elaborated Systems", in: *Ritual, Images, and Daily Life: The Medieval Perspective*, hrsg. von Gerhard Jaritz, Münster/Berlin/Zürich: LIT Verlag 2012, 7–47.

Soen 2011: Violet Soen, „Philip II's Quest: The Appointment of Governors-General During the Dutch Revolt", in: *The Low Countries Historical Review/Bijdragen en Medelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 126, 2011, Nr. 1, 3–29.

Somer-Mathis 2009: Andrea Somer-Mathis, „Festbeschreibungen als Speicher des Gedächtnisses: Zur sozialen und ästhetischen Praxis der höfischen Festkultur im iberoromanischen Raum", in: *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert* (= Culturæ, 1), hrsg. von Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald und Birgit Wagner, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2009, 57–82.

Stampfer 2008: Ulrike Stampfer, *Die Hofbibliothek Erzherzog Maximilians III. von Österreich (1558–1618)*, Dissertation Universität Innsbruck 2008.

Stedelijk Prentenkabinet Antwerpen 2000: *Tekeningen uit de 17de en 18de eeuw: De verzameling Van Herck*, hrsg. vom Stedelijk Prentenkabinet Antwerpen, Brüssel: Koning Boudewijnstichting 2000.

Stevenson/Gwynne/Liebregts 2004: Jane Stevenson, Paul Gwynne und Peter Liebregts, „Description of the Public Thanksgiving, of the Spectacles and the Games at the Entry of the Most Serene Prince Ernst Archduke of Austria, Knight of the Golden Fleece, Prefect of the Belgian Province to His Royal Catholic Majesty on 14 June 1594, Published at Antwerp Some Days Later", in: *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, hrsg. von J. Ronnie Mulryne, Helen Watanabe-O'Kelly und Margaret Shewring, 2 Bde., Aldershot/Burlington, VT: Ashgate 2004, Bd. 1, 496–574.

Stieve 1880: Felix Stieve, „Die Verhandlungen über die Nachfolge Kaiser Rudolfs II. in den Jahren 1581–1602", in: *Abhandlungen der historischen Classe der Königlich-Bayerischen Akademie der Wissenschaften* 15, 1880, 1–160.

Stollberg-Rilinger 2013: Barbara Stollberg-Rilinger, *Rituale* (= Historische Einführungen, 16), Frankfurt am Main: Campus Verlag 2013.

Strachwitz 1969: Moritz Strachwitz, *Die letzten Jahre des Erzherzogs Ernst von Österreich (gest. 1595)*, Dissertation Universität Wien 1969.

Strong 1984: Roy Strong, *Art and Power: Renaissance Festival, 1450–1650*, Woodbridge: Boydell 1984.

Subacchi 1995: Paola Subacchi, „Italians in Antwerp in the Second Half of the Sixteenth Century", in: *Minderheden in westeuropese steden, 16de–20ste eeuw/Minorities in Western European Cities, Sixteenth–Twentieth Centuries* (= Institut Historique Belge de Rome, 34), hrsg. von Hugo Soly und Alfons K.L. Thijs, Brüssel: Institut Historique Belge de Rome 1995, 73–90.

Swoboda 2008: Gudrun Swoboda, *Die Wege der Bilder: Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600 bis 1800*, Wien: Kunsthistorisches Museum/Christian Brandstätter Verlag 2008.

Syndram/Minning 2012: *Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden: Geschichte einer Sammlung*, hrsg. von Dirk Syndram und Martina Minning, Dresden: Sandstein Verlag 2012.

Tabak 2008: Faruk Tabak, *The Waning of the Mediterranean, 1550–1870: A Geohistorical Approach*, Baltimore, MD/London: Johns Hopkins University Press 2008.

Tanner 1993: Marie Tanner, *The Last Descendant of Aeneas: The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven, CT: Yale University Press 1993.

Telesko 2014: Werner Telesko, „The *Pietas Austriaca*: A Political Myth? On the Instrumentalisation of Piety Towards the Cross at the Viennese Court in the Seventeenth Century", in: *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400–1700: Between Cosmopolitism and Regionalism* (= Palatium e-Publications, 1), hrsg. von Herbert Karner, Ingrid Ciulisová und Bernardo José García García, Löwen: Palatium e-Publications 2014, 159–180 (http://www.courtresidences.eu/uploads/general/The%20Habsburgs%202014.pdf, 4. 12. 2018).

Thijs 1993: Alfons K. L. Thijs, „Antwerp's Luxury Industries: The Pursuit of Profit and Artistic Sensitivity", in: *Antwerp: Story of a Metropolis, 16th–17th Century*, Ausst.-Kat. Antwerpen, Hessenhuis, 25.6.–10. 10. 1993, Ghent: Snoeck-Ducaju & Zoon 1993, 105–113.

Thøfner 1999a: Margit Thøfner, „Marrying the City, Mothering the Country: Gender and Visual Conventions in Johannes Bochius's Account of the Joyous Entry of the Archduke Albert and the Infanta Isabella into Antwerp", in: *Oxford Art Journal* 22, 1999, Nr. 1, 3–27.

Thøfner 1999b: Margit Thøfner, „The Court in the City, the City in the Court: Denis van Alsloot's Depictions of the 1615 Brussels ‚Ommegang'", in: *Hof-, staats- en stadsceremonies/Court, State and City Ceremonies* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 49), hrsg. von Reindert Leonard Falkenburg, Zwolle: Waanders 1999, 185–207.

Thøfner 2007: Margit Thøfner, *A Common Art: Urban Ceremonials in Antwerp and Brussels During and After the Dutch Revolt* (= Studies in Netherlandish Art and Cultural History, 7), Zwolle: Waanders 2007.

Thøfner/García García 2010: Margit Thøfner und Bernardo José García García, „Burials Fit for the Dukes of Burgundy: Obsequies in Brussels for Emperor Charles V (1558) and Archduke Albert (1622)", in: *Burgundian Influences*, hrsg. von Fondación Carlos de Amberes, Madrid: Fondacion Carlos de Amberes 2010, 653–672.

Tigelaar 2000: Jaap Tigelaar, „Het voorhuidje van Onze-Lieve-Heer in Antwerpen", in: *Hoort wonder! Opstellen voor W.P. Gerritsen bij zijn emeritaat* (= Middeleeuwse Studies en Bronnen, 70), hrsg. von W.P. Gerritsen et al., Hilversum: Verloren 2000, 169–175.

Turpin 2015: Adriana Turpin, „The Value of a Collection: Collecting Practices in Early Modern Europe", in: *Concepts of Value in European Material Culture, 1500–1900* (= The History of Retailing and Consumption), hrsg. von Bert De Munck und Dries Lyna, Farnham/Burlington, VT: Ashgate 2015, 255–284.

Valter 2004: Claudia Valter, „Abbildung, Katalogisierung, Beschreibung: Ordnungsversuche in Kunst- und Wunderkammern", in: *Scientiae et artes: Die Vermittlung alten und neuen Wissens in Literatur, Kunst und Musik* (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 38), hrsg. von Barbara Mahlmann-Bauer, Wiesbaden: Harrassowitz 2004, 593–617.

Van Bruaene 2008: Anne-Laure Van Bruaene, *Om beters wille: Rederijkerskamers en de stedelijke cultuur in de Zuidelijke Nederlanden (1400–1650)*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2008.

Van Cauteren 2009: Katharina Van Cauteren, „Eight Unknown Designs by Hendrick de Clerck for Archduke Albert's Entry into Brussels in 1596", in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 34, 2009, Nr. 1, 18–32.

Van Cauteren 2010. Katharina Van Cauteren, *Le printemps au milieu de l'hyver: Hendrick de Clerck (1560–1630) en het aartshertogelijke zelfbeeld tussen canon en propaganda*, Dissertation Katholieke Universiteit Leuven 2010.

Van Cauteren 2016: Katharina Van Cauteren, *Politiek & Schilderkunst: Hendrick de Clerck (1560–1630) en de keizerlijke ambities van de aartshertogen Albrecht en Isabella*, Tielt: Lannoo 2016.

van de Put 1920: Albert van de Put, „Otto Vaenius and Archduke Ernest", in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 37, 1920, Nr. 211, 184–190.

van der Sman 2005: Gert Jan van der Sman, „Dutch and Flemish Printmakers in Rome, c. 1565–1600", in: *Print Quarterly* 22, 2005, Nr. 3, 251–264.

Van Der Stighelen/Kelchtermans/Brogens 2013: *Embracing Brussels: Art and Art Production in Brussels (1500–1800)*, hrsg. von Katlijne Van Der Stighelen, Leen Kelchtermans und Koenraad Brogens, Turnhout: Brepols 2013.

Van Der Stighelen/Vermeylen 2006: Katlijne Van Der Stighelen und Filip Vermeylen, „The Antwerp Guild of Saint Luke and the Marketing of Paintings, 1400–1700", in: *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450–1750* (= Studies in European Urban History (1100–1800), 6), hrsg. von Neil De Marchi und Hans J. van Miegroet, Turnhout: Brepols 2006, 188–208.

van der Wee/Materné 1993: Herman van der Wee und Jan Materné, „Antwerp as a World Market in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", in: *Antwerp: Story of a Metropolis, 16th–17th Century*, Ausst.-Kat. Antwerpen, Hessenhuis, 25.6.–10.10.1993, Ghent: Snoeck-Ducaju & Zoon 1993, 19–31.

van Dixhoorn 2014: Arjan van Dixhoorn, „The Values of Antwerp and the Prosperity of Belgica: Political Economy in Guicciardini's *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* (1567)", in: *Trading Values in Early Modern Antwerp/Waarde en Waarden in Vroegmodern Antwerpen* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 64), hrsg. von Christine Göttler, Bart Ramakers und Joanna Woodall, Leiden/Boston, MA: Brill 2014, 76–107.

van Eck 2010: Caroline van Eck, „Living Statues: Alfred Gell's Art and Agency, Living Presence Response and the Sublime", in: *Theatricality in Early Modern Visual Art and Architecture*, hrsg. von Caroline van Eck und Stijn Bussels, *Art History* 33, 2010, Nr. 2, 634–659.

van Eck 2013: Caroline van Eck, *Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe*, Cambridge/New York, NY: Cambridge University Press 2013.

van Sasse van Ysselt 1990: Dorine van Sasse van Ysselt, „Johannes Stradanus: De decoraties voor intochten en uitvaarten aan het hof van de Medici te Florence", in: *Oud Holland* 104, 1990, Nr. 3/4, 149–179.

Van Schoubroeck/Lambrecht 2001: Raymond Van Schoubroeck und Guy Lambrecht, *Kathedrale St. Michael und St. Gudula Brüssel* (= Kunstführer, 2463), Regensburg: Schnell & Steiner 2001.

Velten 2011: Hans Rudolf Velten, „Triumphzug und Ehrenpforte im Werk Kaiser Maximilians I.: Intermediale Konstellationen zwischen Aufführung und ‚gedechtnus'", in: *Medialität der Prozession: Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne* (= GRM-Beiheft, 39), hrsg. von Katja Gvozdeva und Hans Rudolf Velten, 2011, 247–269.

Verbelen 2009: Charis Verbelen, *Het beeld van Alexander Farnese in pamfletten: Studie met de focus op enkele prominente gebeurtenissen tijdens zijn gouverneurschap 1578–1592*, Masterarbeit Katholieke Universiteit Leuven 2009.

Verein Praktischer Kaufleute 1857: *Allgemeines Handels-Lexicon: Neuestes illustriertes Handels- und Waren-Lexicon oder Encyklopädie der gesammten Handelswissenschaften für Kaufleute und Fabrikanten*, hrsg. vom Verein Praktischer Kaufleute, 2 Bde., Leipzig: Schäfer 1857.

Vermeylen 2003: Filip Vermeylen, *Painting for the Market: Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age* (= Studies in European Urban History (1100–1800), 2), Turnhout: Brepols 2003.

Vilches 2010: Elvira Vilches, *New World Gold: Cultural Anxiety and Monetary Disorder in Early Modern Spain*, Chicago, IL/London: University of Chicago Press 2010.

Vocelka 1976: Karl Vocelka, *Habsburgische Hochzeiten, 1550–1600: Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest* (= Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs, 65), Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1976.

Vocelka/Heller 1997: Karl Vocelka und Lynne Heller, *Die Lebenswelt der Habsburger: Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie*, Graz: Styria 1997.

Vocelka/Traninger 2003: Karl Vocelka und Anita Traninger, *Wien: Geschichte einer Stadt*, Bd. 2, *Die frühneuzeitliche Residenz (16.–18. Jahrhundert)*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2003.

Voet 1978: Léon Voet, *De stad Antwerpen van de Romeinse Tijd tot de 17de eeuw: Topografische studie rond het plan van Virgilius Bononiensis, 1565* (= Collection Histoire Pro Civitate, 7), Brüssel: Gemeentekrediet van België 1978.

Voet 1993: Léon Voet, „Antwerp, the Metropolis and its History", in: *Antwerp: Story of a Metropolis, 16th–17th Century*, Ausst.-Kat. Antwerpen, Hessenhuis, 25.6.–10.10.1993, Ghent: Snoeck-Ducaju & Zoon 1993, 13–17.

von Barghahn 1985: Barbara von Barghahn, *Age of Gold, Age of Iron: Renaissance Spain and Symbols of Monarchy the Imperial Legacy of Charles V and Philip II Royal Castles, Palace-Monasteries, Princely Houses*, 2 Bde., Lanham, MD: University Press of America 1985.

von der Osten-Sacken 1979: Cornelia von der Osten-Sacken, *San Lorenzo El Real de El Escorial: Studien zur Baugeschichte und Ikonologie* (= Studia Iconologica, 1), Mittenwald: Mäander 1979.

von Grawert-May 2013: Erik von Grawert-May, *Theatrum Belli: Zum Verhältnis von Theater, Krieg und Politik in der Neuzeit*, Norderstedt: Books on Demand 2013.

von Roeder-Baumbach/Evers 1943: Irmengard von Roeder-Baumbach und Hans Gerhard Evers, *Versieringen bij Blijde Inkomsten gebruikt in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de 16e en 17e eeuw*, Antwerpen: Sikkel 1943.

von Rosen 2000: Valeska von Rosen, „Die Energeia des Gemäldes: Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept", in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27, 2000, 171–208.

von Schwarzenfeld 1961: Gertrude von Schwarzenfeld, *Rudolf II: Der saturnische Kaiser*, München: Callwey 1961.

von Trauchburg-Kuhnle 1996: Gabriele von Trauchburg-Kuhnle, „Kooperation und Konkurrenz: Augsburger Kaufleute in Antwerpen", in: *Augsburger Handelshäuser im Wandel des historischen Urteils* (= Colloquia Augustana, 3), hrsg. von Johannes Burkhardt, Berlin: Akademie Verlag 1996, 210–223.

Warburg 1922: Aby Warburg, „Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara", in: *L'Italia e l'arte straniera: Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912)*, hrsg. von Adolfo Venturi, Rom: Maglione & Strini 1922, 179–193.

Warsh 2009: Molly A. Warsh, *Adorning Empire: A History of the Early Modern Pearl Trade, 1492–1688*, Dissertation Johns Hopkins University 2009.

Watanabe-O'Kelly 2004: Helen Watanabe-O'Kelly, „The Early Modern Festival Book: Function and Form", in: *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, hrsg. von J. Ronnie Mulryne, Helen Watanabe-O'Kelly und Margaret Shewring, 2 Bde., Aldershot/Burlington, VT: Ashgate 2004, Bd. 1, 3–18.

Watanabe-O'Kelly 2009: Helen Watanabe-O'Kelly, „Amazonen in der sozialen und ästhetischen Praxis der deutschen Festkultur der Frühen Neuzeit", in: *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert* (= Culturæ, 1), hrsg. von Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald und Birgit Wagner, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2009, 127–148.

Weinhold 2012: Ulrike Weinhold, „Die Habsburger und die frühe Dresdner Kunstkammer", in: *Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden: Geschichte einer Sammlung*, hrsg. von Dirk Syndram und Martina Minning, Dresden: Sandstein Verlag 2012, 62–77.

Weissert 2011: Caecilie Weissert, *Die kunstreichste Kunst der Künste: Niederländische Malerei im 16. Jahrhundert*, München: Hirmer 2011.

Weissert 2013: Caecilie Weissert, „Zwischen Herrscher und Bürgertugend: Der Herkuleszyklus von Frans Floris in der Villa des Nicolaes Jongelinck", in: *Zwischen Lust und Frust: Die Kunst in den Niederlanden und am Hof Philipps II. von Spanien (1527–1598)*, hrsg. von Caecilie Weissert, Sabine Poeschel und Nils Büttner, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2013, 17–47.

Werner/Zimmermann 2002: Michael Werner und Bénédicte Zimmermann, „Vergleich, Transfer, Verflechtung: Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen", in: *Geschichte und Gesellschaft* 28, 2002, 607–636.

Werrett 2010: Simon Werrett, *Fireworks: Pyrotechnic Arts and Sciences in European History*, Chicago, IL/London: University of Chicago Press 2010.

Werrett 2011: Simon Werrett, „Watching the Fireworks: Early Modern Observation of Natural and Artificial Spectacles", in: *Science in Context* 24, 2011, Nr. 2, 167–182.

Wilson 2003: Ian Wilson, *Nostradamus: The Man Behind the Prophecies*, New York, NY: St. Martin's Press 2003.

WIND 1987: Thiemo Wind, „Musical Participation in Sixteenth-Century Triumphal Entries in the Low Countries“, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 37, 1987, 111–169.

WÖLFLE 2009: Sylvia Wölfle, *Die Kunstpatronage der Fugger, 1560–1618* (= Studien zur Fuggergeschichte, 42), Augsburg: Wissner 2009.

WOODALL 2007: Joanna Woodall, *Anthonis Mor: Art and Authority* (= Studies in Netherlandish Art and Cultural History, 8), Zwolle: Waanders 2007.

WÜST 1996: Wolfgang Wüst, „Das Bild der Fugger in der Reichsstadt Augsburg und in der Reiseliteratur“, in: *Augsburger Handelshäuser im Wandel des historischen Urteils* (= Colloquia Augustana, 3), hrsg. von Johannes Burkhardt, Berlin: Akademie Verlag 1996, 69–86.

WYSSENBACH 2017: Stefanie Wyssenbach, *Frische Fische und prunkvolle Bankette: Handeln, Sammeln, Konsumieren und Imaginieren im Antwerpener Stillleben, 1610–1660*, Dissertation Universität Bern 2017.

ZERNER 2004: Henri Zerner, „Looking for the Unknowable: The Visual Experience of Renaissance Festivals“, in: *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe,* hrsg. von J. Ronnie Mulryne, Helen Watanabe-O'Kelly und Margaret Shewring, 2 Bde., Aldershot/Burlington, VT: Ashgate 2004, Bd. 1, 75–98.

ZITZLSPERGER 2004: Philipp Zitzlsperger, „Die Ursachen der Sansovino-Grabmäler im Chor von S. Maria del Popolo“ in: *Tod und Verklärung: Grabmalskultur in der Frühen Neuzeit. Tagungsakten des interdisziplinären Forschungskolloquiums in Schloß Blankensee bei Berlin*, hrsg. von Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2004, 91–113.

ZITZLSPERGER 2008: Philipp Zitzlsperger, *Dürers Pelz und das Recht im Bild: Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin: Akademie Verlag 2008.

ZITZLSPERGER 2010: Philipp Zitzlsperger, „REQUIEM – Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit: Ergebnisse, Theorien und Ausblicke des Forschungsprojekts“, in: *Vom Nachleben der Kardinäle: Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit* (= Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, 10), hrsg. von Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2010, 23–65.

ZORACH 2005: Rebecca Zorach, *Blood, Milk, Ink, Gold: Abundance and Excess in the French Renaissance*, Chicago, IL/London: University of Chicago Press 2005.

ZWIERLEIN-DIEHL 2008: *Magie der Steine: Die antiken Prunkkameen im Kunsthistorischen Museum*, hrsg. von Erika Zwierlein-Diehl, Wien: Christian Brandstätter Verlag 2008.

Internetressourcen

http://documenta.rudolphina.org/Namen/Huetter_Blasius.xml (7. 11. 2018)
http://documenta.rudolphina.org/Regesten/A1598-07-16-01489.xml (7. 11. 2018)
http://emblems.let.uu.nl/va1612083.html (5. 11. 2018)
http://leveninleuven.be/2013/09/06/blijde-intrede-koning-filip-en-koningin-mathilde-in-leuven (29. 11. 2018)
http://portraits.hab.de/werk/24919 (31. 10. 2018)
http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[8065]&showtype=record (8. 10. 2018)
http://www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?ID=178082 (7. 11. 2018)
http://www.beyars.com/lexikon/lexikon_578.html (9. 11. 2018)
http://www.bibleserver.com (18. 9. 2018)
http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/homepage.html (18. 9. 2018)
http://www.clubalpin.be/sites/default/files/oldsite/rochers/freyr/Le%20marbre%20noir.pdf (29. 11. 2018)
http://www.dbnl.org/organisaties/rederijkerskamers (8. 10. 2018)
http://www.dbnl.org/tekst/knuv001hand02_01/knuv001hand02_01_0006.php (18. 9. 2018)
http://www.fashioningtheearlymodern.ac.uk/object-in-focus/pearl-studded-cap (7. 11. 2018)
http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/51.501.6469 (6. 11. 2018)
http://www.muenzen-ritter.de/wissenswertes/numismatikbibliothek/historia-romana/hadrians_reisen___teil_2 (29. 11. 2018)
http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/129793 (6. 11. 2018)
http://www.orteliusmaps.com/book/ort223.html (17. 9. 2018).
http://www.sitesofmediation.ch (17. 8. 2018)
http://www.swaen.com/Atlas-Ortelius-Theatrum-Orbis-Terrarum-1603.php (17. 9. 2018).
http://www.thatsflorence.com/discovering/feast-of-saint-john-patron-saint-of-florence (19. 10. 2018)
http://www.wildwinds.com/coins/sear5/s3670.html (18. 10. 2018)
http://www.wm-portal.net (18. 9. 2018)
http://ximenez.unibe.ch/material/silverware/ (29. 11. 2018)
https://archive.org/details/othonisvaeniemblooveen (5. 11. 2018)
https://books.google.de/books?id=uyBo8dh6OxAC&dq=Serenissimo+Archiduci+Ernesto+Belgii+Supremo+Gubernatori+Societatis+Iesu+Iuuentus+Studiosa&hl=de&source=gbs_navlinks_s (19. 10. 2018)
https://rkd.nl/explore/artists/318242 (8. 10. 2018)
https://rkd.nl/explore/artists/79637 (31. 10. 2018)
https://rkd.nl/nl/home/artists/79614 (31. 10. 2018)
https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/cornelis-de-vos-naar-het-ontwerp-van-peter-paul-rubens-portret-van-aartshertog-ernest-1553-1595?artist=de-vos-cornelis-1 (29. 11. 2018)
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/403763 (6. 11. 2018)
https://www.reppa.de/lexikon/pietas (17. 10. 2018).

Erzherzog Ernst von Österreich (1553–1595), zweiter Sohn Kaiser Maximilians II., wurde 1593 zum Statthalter der Spanischen Niederlande ernannt. Der Habsburger erreichte seine neue Residenzstadt Brüssel am 30. Januar 1594, wo er mit dem triumphalen Einzug der *Blijde Inkomst* – dem traditionellen „fröhlichen Einzug" – begrüßt wurde; der zweite Einzug in die illustre Handelsmetropole Antwerpen folgte im Juni. Das Ableben des Erzherzogs nach nur 13 Monaten in den Niederlanden und seine politische Bedeutungslosigkeit ließen dieses Ereignis, das einen Einblick in die Spanischen Niederlande zur Hochzeit des Achtzigjährigen Krieges bietet, bisher in der Forschung zurücktreten.

Die vorliegende Studie untersucht die von den Städten zu Ehren des Erzherzogs gestalteten ephemeren Festapparate, Bühnen, *tableaux vivants* und Aufführungen anhand ihrer aufwendigen und eindrucksvollen Festbücher. Alle 61 Drucke werden zum ersten Mal einer detaillierten Analyse und Einordnung unterzogen. Anschließend stellt sich die Frage, welche Nachwirkungen die bildgewaltige und eindrucksvolle *Blijde Inkomst* auf die Macht- und Prachtentfaltung sowie auf das dynastisch-konfessionelle Selbstverständnis der Habsburger in den Niederlanden hatte. Zu diesem Zweck werden ein Druckporträt der Gebrüder van Veen, die Sammlung des Erzherzogs, die erstmalig ausgewertet wurde, sowie sein höchst innovatives und repräsentatives Grabmonument im Hochchor der Brüsseler St. Michael und Gudula-Kirche gemeinsam untersucht.

Im Rahmen der Studie wurden unterschiedliche Orte und Medien performativer und visueller Künste identifiziert und aktuelle Methoden aus den Bereichen der Kunstgeschichte, Historiographie, Sozialgeschichte und Religionsgeschichte herangezogen. Am Beispiel der *Blijde Inkomst* für Ernst von Österreich wird ein aktualisierter Blick auf die Kunst- und Sozialgeschichte der Spanischen Niederlande der 1590er Jahre gewagt – eine Zeit, die geprägt war von religiösen wie dynastischen Konflikten und wirtschaftlichen Veränderungen in einer sich immer schneller globalisierenden Welt.

ISBN 978-3-942919-06-7